فکشن کی تنقید

چند مباحث

عابد سہیل

فکشن کی تنقید

چند مباحث

عابد سہیل

فکشن کی تنقید۔ چند مباحث

پہلا ایڈیشن	:	۲۰۰۰ء
تعداد	:	۶۰۰
طباعت	:	پاریکھ آفسٹ پرنٹنگ پریس۔ لکھنؤ
کمپوزنگ	:	یونک کمپیوٹر سنٹر، ۲۔ شباب مارکیٹ، ندوہ روڈ لکھنؤ
قیمت	:	۱۴۰ روپے
ناشر	:	عابد سہیل
ملنے کا پتہ	:	عابد سہیل، ۲۲ ایس۔ پی، سیکٹر سی۔ علی گنج لکھنؤ۔ ۰۲۴ ۲۲۶

NAME OF BOOK	:	FICTION KI TANQEED *-CHAND MUBAHIS*
AUTHOR	:	ABID SUHAIL
PUBLISHER	:	ABID SUHAIL
NUMBER OF COPIES	:	600
PRINTING PRESS	:	PAREKH OFFSET PRINTING PRESS Nadwa Road, Lucknow.
PRICE	:	Rs. 140/-

Abid Suhail

22 SP, Sesctor C, Aliganj,

Lucknow- 226 024

فکشن کی تنقید

چند مباحث

اور

۷ اہم افسانوں کے تجزیے

عابد سہیل

مصنف کا نام	:	سید محمد عابد
قلمی نام	:	عابد سہیل
پیدائش	:	۱۷؍نومبر ۱۹۳۲ء
وطن	:	اورئی، ضلع جالون (اتر پردیش)
تعلیم	:	ایم۔اے (فلسفہ)
پتہ	:	۲۲۔ ایس۔ پی۔ سیکٹر سی۔ علی گنج لکھنؤ۔ 226 024

محبِّ گرامی

شمس الرحمٰن فاروقی

کے نام

فہرست

پیش لفظ

۹

افسانہ کی تنقید۔ چند مباحث۔ ۱

۱۷

افسانہ کی تنقید۔ چند مباحث۔ ۲

۴۸

افسانہ کی تنقید۔ چند مباحث۔ ۳

۵۸

تہذیب، ثقافت، اور افسانہ

۸۲

ویرانے۔ ایک مطالعہ

۹۲

اردو افسانہ۔ مسائل اور رجحانات

۱۰۷

جدید ناول کا فن۔ ایک مطالعہ

۱۲۰

۷ افسانوں کے تجزیے

پتیل کا گھنٹہ

۱۳۵

افق اور عمود

۱۴۱

تین مائیں۔ ایک بچہ

۱۵۰

نیا قانون

۱۵۸

مراسلہ

۱۶۸

کھیل کا تماشائی

۱۷۹

ٹیبل لینڈ

۱۹۰

پیش لفظ

یہ مضامین اور تجزیے جو ۱۹۶۸ء اور ۱۹۹۸ء کے درمیان لکھے گئے

تھے، برائے نام نظر ثانی کے بعد پیش کیے جا رہے ہیں اور عام طور سے ترمیم و تنسیخ کو زبان و بیان کی ناہمواریاں درست کرنے کی کوشش تک محدود رکھا گیا ہے تاکہ یہ اندازہ ہو سکے کہ افسانوی ادب اور خاص طور سے افسانہ کی تفہیم کے سلسلے میں مجھے اپنے موجودہ خیالات تک پہنچنے میں کن کن راہوں سے گذرنا پڑا ہے۔ اسی خیال کے پیشِ نظر مضامین کے آخر میں سن تصنیف بھی دے دیا گیا ہے۔ صرف چند مضامین ایسے ہیں جن کے بارے میں اندازے سے کام لیا گیا ہے۔

شروع میں "پھر کیا ہوا" کا میں بھی پوری طرح سے اسیر تھا۔ اس عنصر سے بڑی حد تک آج بھی آزاد نہیں ہو پایا ہوں اور نہ ہونا ہی چاہتا ہوں کہ اسے افسانوی ادب کی بنیاد سمجھتا ہوں۔ اس کے بغیر افسانوی ادب کا وجود ممکن نہیں۔ دوسری ساری چیزیں اسی "پھر کیا ہوا" کے تحت آتی ہیں۔ تجسس کا یہ عنصر ہی غالباً افسانوی تخلیق کے ماقبل اور مابعد زمانہ کو اس کی تفہیم میں رکاوٹ

بننے سے باز رکھتا ہے۔

افسانہ چوں کہ امکانات کو حقیقت کا اعتبار بخشتا ہے اس لیے شاید یہ واحد صنفِ سخن ہے جس کا کوئی نمونہ (Pattern) متعین نہیں کیا جا سکتا، کیوں کہ امکانات کی حد بندی ممکن نہیں۔

پہلے مضمون میں بعض مقامات پر یہ احساس ہو سکتا ہے کہ میں شاعری کو افسانہ سے کم رتبہ تصور کرتا ہوں، لیکن ایسا ہے نہیں۔ میں ادب میں فوقی درجہ بندی (Hierarchy) کو تسلیم نہیں کرتا۔ اس لیے ایسے کسی خیال کی ہمنوائی کا سوال ہی نہیں، چہ جائیکہ اس کی وکالت۔ ہوا بس یہ کہ "پہلا پتھر" دوسری طرف سے پھینکا گیا تھا اور ایسے اصنافِ ادب کو جو بنیادی طور سے ایک دوسرے سے مختلف ہیں، ایک ہی پیمانہ سے آنکنے اور ان میں سے ایک کو کمتر اور ایک کو برتر ثابت کرنے کی کوشش کی گئی تھی، چنانچہ اس کا جواب دینا ضروری تھا۔ شاعری کے بغیر ادب کا تصور ہی ناممکن ہے، بالکل اسی طرح جیسے افسانہ، ڈرامہ اور ناول کے بغیر۔

افسانے کی تنقید کے مبادیات کے سلسلے میں کم و بیش تیس پینتیس برس قبل تک اردو میں کوئی وقیع کام نہیں ہوا تھا۔ اس کام کا بیڑا شمس الرحمان فاروقی نے اٹھایا، اگرچہ مجبوراً۔ مجبوری یہ تھی کہ ان کی شعریات (جو جدیدیت کے پرچم تلے پروان چڑھی تھی) کے تتبع میں جس قسم کے افسانے لکھے جا رہے تھے، قاری نے تو انھیں مسترد کر ہی دیا تھا، خود اس نوع کے افسانے لکھنے والے

بھی گومگو کا شکار تھے اور اس "قبائے شعریات" سے ان کے افسانے باہر نکلے پڑ رہے تھے۔ فاروقی ان شکوک کا سدباب کر کے اپنی صفوں کو ہر قسم کی تشکیک سے محفوظ رکھنا چاہتے تھے۔ چنانچہ پہلے شعر کے ماڈل ہی کو افسانہ کا ماڈل قرار دیا گیا۔ اس کوشش کو کچھ دنوں تک کامیابی نصیب ہوئی اور زیادہ تر نئے اور چند پرانے افسانہ نگار اپنے بامعنی افسانوں کو "علامت" اور "بے معنویت" کی قبا اڑھانے کی فرمائشیں پوری کر کے اپنی "نگارشات" کی اشاعت سے خوش ہوتے رہے لیکن جب صفیں چھجنے لگیں، تو افسانے کو دوسرے درجے کی صنفِ سخن قرار دے دیا گیا۔ بعض لوگوں نے تو افسانہ کو ادب سے ہی خارج تک کرنے کی وکالت کی۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے یہ انتہائی قدم تو نہیں اٹھایا لیکن پہلی دو کوششوں میں وہ غالب طور سے شریک رہے اور ان کے نظریات نے ہی آخر الذکر نقطہ نظر کے لیے، جسے یہ نام دینا بھی شاید فیض رسانی قرار دیا جائے، راہ ضرور ہموار کی۔ اس ضمن میں ان کے ابتدائی مضامین جن میں انھوں نے مدعی، مدعا علیہ، اور منصف کا رول خود ہی ادا کیا ہے، خاص طور سے قابلِ ذکر ہیں۔

لیکن اس کے بعد انھوں نے افسانہ کے اوزاروں پر گہرائی سے غور و خوض کیا اور بلاشبہ ان موضوعات پر اردو میں پہلی بار شدت اور باریک بینی سے لکھا۔ اگرچہ ان کے بیشتر خیالات سے اتفاق کرنا مشکل ہے لیکن یہ تسلیم کرنے میں کسی کو بھی قطعاً عار نہیں ہونا چاہیے کہ افسانوی ادب پر ان کی

تحریروں کے بعد کی تقریباً ساری ہی تنقیدی کاوشوں پر ان کے خیالات کی چھاپ نمایاں ہے، چاہے وہ انحراف کی صورت ہی میں کیوں نہ ہو۔

اسے قدرت کی ستم ظریفی ہی کہا جائے گا کہ وہ صنف جس میں اعلیٰ درجہ کے ادب کی تخلیق ناممکن قرار دی گئی تھی، بعد میں توجہ کا مرکز بن گئی اور پچھلے پندرہ بیس برسوں میں کم و بیش اسی قدر سے مِنار صرف افسانہ اور اس کی تنقید پر ہوئے، جن میں ان لوگوں نے بھی حصہ لیا جو اسے قابل اعتنا ہی نہ سمجھتے تھے۔ یونیورسٹی گرانٹس کمیشن نے یونیورسٹیوں اور ڈگری کالجوں کے اساتذہ کے لیے متعدد سے مِناروں کا، جو صرف افسانوی ادب کے مطالعہ کے لیے مختص تھے، مختلف یونیورسٹیوں میں اہتمام کیا اور ہندوستان اور پاکستان کی ادبی فضا میں افسانوی ادب کی تنقید کو مرکزی حیثیت حاصل ہو گئی۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ، پروفیسر قمر رئیس، وارث علی علوی، پروفیسر محمد عقیل اور مہدی جعفر وغیرہ نے افسانوی ادب کی نظریاتی اور عملی تنقید کے نہایت عمدہ نمونے پیش کیے اور یہ سلسلہ نہ صرف جاری ہے بلکہ روز بروز قوی تر ہوتا جارہا ہے۔

افسانہ کی تفہیم کے سلسلے میں میرے خیالات نے ایک واضح سمت "ویرانے۔ ایک مطالعہ" کی تصنیف اور "مجبوریاں" پر غور وخوض کے دوران اختیار کی، اگرچہ ان خیالات کے بیج "پیتل کا گھنٹہ" کے تجزیے میں بھی موجود ہیں۔ آج یہ محسوس کرکے خوشی ہوتی ہے کہ یہ نظریات عملی تنقید میں پہلے

ظاہر ہوئے جب کہ عام طور پر صورتِ حال اس کے بر عکس ہوتی ہے۔

افسانوی ادب کی تفہیم کے سلسلے میں چند مسائل نے مجھے برابر پریشان کیا ہے اور یہ الجھن اب بھی بر قرار ہے۔ یہ مسائل درج ذیل ہیں۔

ا۔ "پھر کیا ہوا" کی افسانوی ادب سے تعلق کی نوعیت کیا ہے اور کیا ہر واقعاتی ترتیب سے یہ عنصر وجود میں آجاتا ہے؟ شاید اس سوال نے ہی متعدد دوسرے مسائل پر کسی قدر مختلف طریقہ سے غور کرنے پر مجھے مجبور کیا۔

۲۔ افسانہ میں سارا کھیل واقعہ کے گرد ہوتا ہے اور واقعہ چوں کہ "زمان و مکان" کا اسیر ہوتا ہے اس لیے مستقبلِ قریب اور مستقبل بعید میں اس کی علاقہ مندی (relevance) کیسے قائم رہتی ہے؟ مزید یہ کہ افسانہ میں "واقعہ" کے وقوع پذیر ہونے کے وقت بھی، خاصی یکسانیتوں کے باوجود، چونکہ ہر شخص ایک ہی "زمان و مکان" میں سانس نہیں لیتا، یہ مسئلہ اور بھی پیچیدہ ہو جاتا ہے۔

۳۔ افسانہ کے لیے حقیقت کا التباس حاصل کرنا ضروری ہوتا ہے تاکہ قاری کے ذہن میں یہ سوال پیدا نہ ہو کہ "ایسا ہونا تو ممکن ہی نہیں"۔ ایسی صورت میں حقیقت اور واقعہ کے رشتہ کی نوعیت کیا ہوتی ہے اور کیا یہ ممکن ہے کہ واقعہ حقیقت کو پوری طرح ڈھک لے یعنی اس کے برابر ہو جائے؟

۴۔ ہر صنفِ ادب کے کچھ نہ کچھ بنیادی اصول ہوتے ہیں۔ مثلاً غزل کا مطالعہ کرتے وقت ردیف، قافیہ، بحر، زمین اور وزن وغیرہ قاری کے ذہنی پس منظر میں موجود ضرور ہوتے ہیں اور ان کو، کم از کم، تشکیل کی حد تک، خیال پر

فوقیت حاصل ہوتی ہے (اگرچہ کبھی کبھی خیال اس قدر وقیع ہوتا ہے کہ لسانی نفاستوں تک سے روگردانی برداشت کرلی جاتی ہے۔ مثلاً

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقش پاپایا

"پاپایا" یقیناً لسانی سقم ہے لیکن بلندیٔ خیال کے پیش نظر ہم اسے نظر انداز کرنے پر خود کو مجبور پاتے ہیں۔) چنانچہ افسانے کے بھی کچھ نہ کچھ اصول ضرور ہوں گے۔ سوال یہ ہے کہ ان سے روگردانی کو کس حد تک برداشت کیا جائے گا؟ مزید یہ کہ شعر کی دنیا چوں کہ چھوٹی ہوتی ہے (الفاظ کی حد تک) اس لیے اس میں لسانی یا فنی سقم اور خیال ایک دوسرے کے بہت قریب ہوتے ہیں، جب کہ افسانے میں ایسا نہیں ہوتا۔ چھوٹے سے چھوٹے افسانے میں شعر کے مقابلہ میں الفاظ کہیں زیادہ ہوتے ہیں اور خیال کسی ایک جملہ یا پیرا گراف میں مرکوز نہیں ہوتا۔ مسئلہ یہ ہے افسانہ میں خیال، زبان و بیان اور فن کی دوسری خامیوں اور خیال کے درمیان رشتے کی نوعیت کیا ہوتی ہے؟

۵۔ ہر افسانہ میں امکانات کی دنیا کا ایک چھوٹا سا حصہ ہی سماپاتا ہے۔ سوال یہ بھی ہے کہ متعلقہ امکانات کے باقی حصہ سے اس کا کیا رشتہ ہوتا ہے؟

۶۔ ہر افسانہ "زمان" اور "مکان" کے کسی ایک نقطہ سے شروع ہوتا ہے اور کسی ایک نقطہ پر ختم۔ افسانے کی ابتدا اور اختتام سے قبل بھی سلسلۂ واقعات ایک طویل عرصہ سے جاری رہتا ہے اور یہ صورت اس کے خاتمہ کے بعد بھی

موجود رہتی ہے۔ سوال یہ ہے کہ افسانہ نگار کے پاس جادو کی وہ کون سی چھڑی ہوتی ہے جس کی وجہ سے قاری (عام طور پر) ماقبل اور مابعد زمانہ اور مکان کی تبدیلی اور اس کے عدم تعین کو قابلِ اعتنانہ سمجھنے پر خود کو مجبور پاتا ہے۔ فاروقی صاحب کے اس افسوس کی ہمنوائی نہ کی جائے کہ قاری افسانہ نگار کی ہر بات مان لیتا ہے تو بھی اصل سوال اپنی جگہ قائم رہتا ہے کہ ایسا کیوں ہوتا ہے۔

۷۔ ایک اور سوال افسانہ کی تعریف کا ہے۔ اپنی کائنات کی وسعت کے پیش نظر اس کی جامع اور مانع تعریف مشکل معلوم ہوتی ہے، تاہم کیا جدلیاتی مادیت کی طرح کوئی ایسا اصل الاصول پیش کیا جاسکتا ہے جو اس کی کثیر الجہاتی میں بھی اپنی معقولیت قائم رکھ سکے؟

ان میں سے چند مسائل پر ان مضامین میں جو اس کتاب میں شامل ہیں غور کیا گیا ہے لیکن بعض مسائل ایسے بھی ہیں جنھیں ہاتھ تک نہیں لگایا جاسکا۔ ان کی نشاندہی یوں ضروری محسوس ہوئی کہ افسانوی ادب کی چھان پھٹک میں دلچسپی رکھنے والے نقاد ان پر غور و فکر اور اظہارِ خیال کریں۔ ان سوالات پر غور و خوض سے متعدد نئے پہلو سامنے آئیں گے اور اس طرح ممکن ہے "افسانیات" کی تشکیل ہو سکے۔

"چند مباحث" کے تحت لکھے جانے والے مضامین کی حیثیت فکر کے بلند آہنگ اظہار (Loud Thinking) سے زیادہ نہیں۔ ان میں ظاہر کیے جانے والے سارے ہی خیالات غلط ثابت ہوئے تو بھی مجھے خوشی ہو گی کہ ان سے

غور و فکر کی نئی راہیں واہوں گی اور کسی ایک خیال کی بھی پذیرائی ہوئی تو احساسِ مسرت بالکل فطری ہو گا۔

ان مضامین میں جہاں بھی کسی مصنف یا کتاب سے کسبِ فیض کیا گیا ہے، حتی الامکان اس کا حوالہ دیا گیا ہے۔ اس سلسلے میں کسی کوتاہی کی نشاندہی میرے لیے باعثِ خوشی ہو گی، کیوں کہ اس طرح غلطی کی تلافی ممکن ہو سکے گی۔

جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے افسانے کی دنیا چوں کہ لا محدود ہے اس لیے اس کا کوئی نمونہ (Pattern) مقرر کرنا ممکن نہیں اور کوئی بحر العلوم بھی اچھا افسانہ لکھنے کا گر نہیں سکھا سکتا۔ شاید اسی لیے شاعری سکھانے والی کتابوں کی طرح افسانہ لکھنے کے طریقوں پر کوئی کتاب نہیں لکھی گئی۔ زیرِ نظر کاوش بھی افسانہ اور افسانیات کی تفہیم کی ایک کوشش ہے، اس سے زیادہ کچھ نہیں۔

پڑھنے لکھنے کے لیے مجھے جو تھوڑا بہت وقت مل پاتا ہے اس کا سہرا میری اہلیہ انیس نصرت اور بچوں۔ صبا، ساجد، اور زرین۔ کے سر ہے، جنھوں نے گھر کے روزمرہ کے کاموں کے بوجھ سے مجھے ہمیشہ آزاد رکھا۔ ظاہر ہے اس کے بغیر یہ مضامین نہیں لکھے جا سکتے تھے۔ میں ان کی محبتوں کا شکریہ کن الفاظ میں ادا کروں۔

عابد سہیل

افسانہ کی تنقید

چند مباحث

(۱)

ادب کے ایک ذہین قاری نے ایک ادبی جلسہ میں اس خیال کا اظہار کیا کہ افسانوی ادب پر بحث عام طور پر ذاتی پسند اور ناپسند کے گرد گھومتی ہے اور کوئی ایسا سانچہ یا معیار موجود نہیں جس کی بنیاد پر، پورے طور سے معروضی انداز میں نہ سہی، کس قدر معروضیت کے ساتھ ہی اس پر بحث کی جا سکے۔

یہ مسئلہ واقعی اہم ہے۔ ادبی نشستوں کو چھوڑیے، رسائل و کتب الٹ پلٹ کر دیکھیے تو اندازہ ہوگا کہ معیار سے قطع نظر افسانوی ادب کی تنقید مقدار کے اعتبار سے بھی شعری اصناف کی تنقید کے مقابلہ میں کہیں کم ہے جب کہ مقداری معیار کے مطابق ہی ترازو کے ایک پلڑے میں اردو کی دو تین سو سال

کی جملہ شعری کاوشوں اور دسرے پلڑے میں، محض سَو سال کی افسانوی تخلیقات اور تحریروں کو رکھا جائے اور وہ بھی طلسم ہوش ربا جیسی داستانوں کو شامل کیے بغیر، تو تناسب ایک اور دس کا ضرور ہو گا۔ بر خلاف اسکے افسانے اور شاعری کی تنقید کو اسی طرح تولا جائے تو یہاں بھی تناسب ایک اور دس ہی کا ہو گا، لیکن کاوشوں کے حجم کی معکوس صورت میں۔ یعنی صرف مقدار کے اعتبار سے بھی، شاعری کی تنقید افسانوی ادب کی تنقید سے کہیں زیادہ ہے۔

آخر اس صورتِ حال کا سبب کیا ہے؟

افسانوی ادب کی جانب تنقید کی اس بے توجہی یا کم توجہی کے بظاہر حسب ذیل چار اسباب ممکن ہیں :

(۱) افسانوی ادب کے مطالعہ کے لیے زیادہ وقت درکار ہوتا ہے اس لیے نقاد اسکی جانب کم توجہ کرتے ہیں۔

(۲) شاعری نے فن کی جن بلندیوں کو چھو لیا ہے افسانوی ادب کی ان تک رسائی نہیں ہو سکی ہے۔

(۳) افسانہ، ناول اور ڈرامہ وغیرہ (یعنی افسانوی ادب)، اپنے نوع کے اعتبار سے شاعری کے مقابلہ میں کم تر درجہ کے اصناف ہیں۔

(۴) ادب کو پرکھنے کی جو کسوٹیاں بنائی گئی ہیں ان کا اطلاق صرف شعری تخلیقات پر ہی ہوتا ہے اور افسانوی ادب کے معیار کو آنکنے کے لیے اس کے اپنے معیاروں کی ضرورت ہے۔

پہلا سبب موضوعی نوعیت کا ہے اور معروضی طور پر اسے ثابت کرنا مشکل ہے۔ افسانوی ادب پر مشتمل تخلیقات کی کتابیں شاعری کے مجموعوں

سے زیادہ فروخت ہوتی ہیں۔ ظاہر ہے قاری انھیں پڑھنے کے لیے وقت نکالتا ہے اور نقاد، جو قاری بھی ہوتا ہے، کوئی سبب نہیں کہ ان کا مطالعہ نہ کرتا ہو۔ چنانچہ نقاد یہ کہنے میں حق بجانب ہوگا کہ وہ افسانوی ادب کا مطالعہ بھی ذوق و شوق، توجہ اور دلجمعی کے ساتھ کرتا ہے۔ ظاہر ہے آپ نقاد کے اس بیان کو اپنے احساس یا گمان کی بنیاد پر مسترد نہیں کر سکتے۔ چناچہ افسانوی ادب کی جانب تنقید کی بے توجہی کا سبب یہ نہیں ہونا چاہیے۔

دوسری اور تیسری وجوہ ایک ہی بات کے دو پہلو ہیں۔ اوّل الذکر میں اس خیال کا اظہار کیا گیا ہے کہ شعری تخلیقات کے مقابلہ میں افسانوی ادب کم تر درجہ کا ہوتا ہے اور آخر الذکر میں دلائل کے ساتھ یہ خیال ظاہر کیا گیا ہے کہ افسانوی ادب کے اعلیٰ ترین نمونے بھی ان بلندیوں تک نہیں پہنچ سکتے جنھیں شاعری نے چھو لیا ہے۔ اس لیے ان دونوں وجوہ کی ایک ساتھ ہی چھان پھٹک کرنا ہوگی۔

تیسرا ممکنہ سبب کہ کہیں ایسا تو نہیں کہ افسانوی ادب کو پرکھنے کے پیمانے ہی ابھی وضع نہیں ہوئے ہیں، ایک بالکل الگ مسئلہ ہے اور اس کا تعلق افسانوی ادب کو جانچنے کے معیار تلاش کرنے اور اگر وہ موجودہ نہ ہوں تو ان کی تشکیل کرنے کے مثبت کام سے ہے۔

چنانچہ اس مضمون کے پہلے حصہ میں دوسری اور تیسری وجوہ سے اور دوسرے حصہ میں چوتھی ممکنہ وجہ سے بحث کی جائے گی۔ گویا پہلے حصہ میں افسانوی ادب کی اہمیت، ادب میں اس کے مقام اور شاعری کے مقابلہ میں اس کی ''حیثیت'' کا جائزہ لیا جائے گا اور دوسرے حصہ میں، اگر اس چھان پھٹک کے

نتیجہ میں ضرورت محسوس ہوئی، تو افسانوی ادب، کو پرکھنے کے معیاروں اور متعلقہ مسائل سے بحث کی جائے گی۔

(۱)

افسانوی ادب پر آج کل پیمبری وقت پڑا ہے اور اسے دو بالکل متضاد سمتوں سے مخالفت کا سامنا کرنا پڑ رہا ہے۔ ایک جانب تو اس پر یہ اعتراض کیا جا رہا ہے کہ نزاکتِ خیال، فنی چابک دستی اور لطافت کا اس میں اس حد تک گزر نہیں جس حد تک شاعری کی دسترس میں ہے۔ ساخت کے اعتبار سے اس کی بنیاد بیانیہ پر قائم ہے جو زمان اور مکان کی بالادستی سے اپنا دامن بچا نہیں سکتا جب کہ دوسری طرف اسے اس لیے قابلِ گردن زدنی قرار دیا جا رہا ہے کہ حقیقت اور زمان و مکان کو مکمل طور سے گرفت میں لینے کا اس میں یارا نہیں اور اسی نقطہ نظر کے پیشِ نظر Fiction کے مقابلہ میں Factive یا Non - fiction نامی ایک نئی صنف کا یا قاعدہ وجود عمل میں آگیا ہے۔ جو अकहानी یا ناکہانی کے بالکل دوسرے سرے پر ہے۔ ظاہر ہے یہ دونوں باتیں ایک ساتھ صحیح نہیں ہو سکتیں۔ زیادہ سے زیادہ ان میں سے صرف ایک بات درست ہو سکتی ہے۔ لیکن کسی نتیجہ پر پہنچنے کے لیے دونوں جانب کی دلیلوں پر اچھی طرح غور کر لینا چاہیے۔

Faction یا Non- fiction fiction کے موئدوں کا نقطہ نظر کیا ہے؟

بیس بائیس سال قبل William Podhoretz نے Factive کو نظریاتی

اساس فراہم کرتے ہوئے کہا تھا کہ میں یہ تو نہیں کہتا کہ ناول مر چکا ہے لیکن قارئین کا ایک بڑا طبقہ جس کا کچھ حصہ اصنافِ ادب کے عروج و زوال کے اسباب و علل سے واقف ہے اور کچھ ناواقف، غیر افسانوی ادب اور خاص طور سے رسائل میں شائع ہونے والے مضامین اور کتابوں کے تبصروں تک میں زیادہ دلچسپی کا اظہار کرتا ہے۔ یعنی اب دلچسپی کا مرکز تخیلی چیزوں کے مقابلہ میں تفتیشی (Discursive) چیزیں بن گئی ہیں۔

ٹھیک دس سال بعد (۱۹۶۷ء میں) O,Henry Memorial Award Series کے ایڈیٹر ولیم ابرہمس (William Abrahams) نے Prize Story کے تعارف میں واضح الفاظ میں لکھا :

> "......... ان رسائل میں مضامین اور فیچرز (Features) کی زیادہ مانگ کی ہے، جب کہ افسانوں کی قطعی نہیں۔ اس کی وجہ شاید آج کا پریشان کن دور ہے، یہ ایک ایسا دور ہے جب غیر یقینی صورتِ حال عام ہے۔ ایسی صورت میں قارئین اصلیت جاننے کے زیادہ مشتاق ہوتے ہیں، بہ نسبت حقیقت کے افسانوی اظہار کے۔ فیچرز اور مضامین کی خاصیت یہ ہوتی ہے کہ انھیں نہایت چابکدستی کے ساتھ بیان کیا جاتا ہے، موثر انداز میں ان کا تجزیہ کیا جاتا ہے اور سب سے بڑی بات یہ ہے کہ ان مضامین کے ذریعہ قارئین کو معلومات فراہم کی جاتی ہیں۔ مضامین اور افسانے کے درمیان بنیادی فرق یہ ہے کہ مضامین کی حیثیت صاف و شفاف شیشہ کی سی ہوتی

ہے جس کے اندر آپ سب کچھ دیکھ سکتے ہیں جب کہ افسانہ کی حیثیت آئینے جیسی ہوتی ہے جس میں آپ صرف اپنی صورت دیکھ سکتے ہیں"۔

(مختصر افسانہ کازوال۔ شہزاد منظر۔ عصری ادب شمارہ ۳۶۔۳۵)

پودھوریز (Podhoretz) کی دلیل یہ ہے کہ اخبارات و رسائل میں صحافیوں اور دوسروں کے لکھے ہوئے تفتیشی (Investigative) مضامین میں ہمارے اخلاق واطوار کی افسانوی ادب کے مقابلہ میں زیادہ بہتر طور پر نمائندگی ہوتی ہے۔ اس نے James Baldum کے ناولوں اور غیر افسانوی نثری مضامین کا موازنہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ان ناولوں کی تخلیق جو کچھ اس (مصنف) نے دیکھا اور جانا اس میں سے کم سے کم آدھے حصہ کو چھپا کر ہی ممکن ہو سکی ہے جب کہ اس کی تفتیشی (Discursive) نثر زیادہ تخیلی، زیادہ ایماندارانہ، زیادہ مالدار اور زرخیز ہے۔

قاری کے نقطۂ نظر میں یہ تبدیلی کیوں پیدا ہو رہی ہے؟ اصنافِ ادب کو مقبولیت اور عدم مقبولیت یوں ہی حاصل نہیں ہوتی، اس کے اسباب ہوتے ہیں۔ سماجی اور تہذیبی زندگی کی تبدیلیوں کے ساتھ انسان کا نقطۂ نظر بھی بدلتا ہے اور اس تبدیلی کے اثرات ادب اور اصنافِ ادب کے عروج وزوال میں بھی نظر آتے ہیں۔ اس لیے تبدیلی کو محض نئے پن کی جستجو کا نتیجہ نہیں قرار دیا جاسکتا۔ محض نیا پن ادب میں کوئی اہمیت نہیں رکھتا اور نئے پن کو استناد واعتبار کا ہم معنی نہیں قرار دیا جاسکتا۔ پودھوریز کے نزدیک اس تبدیلی کا سبب شعریات پر نئی نسل کا عدم اعتماد ہے۔ کولرج اور رومانی دور سے، شاعری، تخیل اور

فن کاری کو ہم معنی اور استعاراتی اظہار کو ادب میں مرکزی اہمیت کا حامل قرار دیا جاتا رہا ہے لیکن پہلی جنگِ عظیم کے بعد سے تخئیل پر اعتبار کم ہوتا جا رہا ہے۔ تخئیل کو حیاتِ نو بخش کر اسے نئے انسانی تجربوں کو گرفت میں لانے کے قابل بنانے کی کوششوں کے باوجود ادب نئے حالات کا مقابلہ کرنے کی صلاحیت پیدا کرنے کے قابل نہیں بن پایا ہے کیوں کہ حقیقت تخئیل سے بڑی ہونے کی وجہ سے ظرفِ تخئیل سے چھلک جاتی ہے۔ استعارہ اب ناکام ہے کیوں کہ تسلسل ایک تجربی حقیقت ہے۔ چنانچہ افسانوی اظہار یا تو غیر ذمہ دارانہ ہے یا پیش پا افتادہ اور معنی اور تجربہ کی سچائی کا اظہار صرف حقیقت کی اطاعت میں مضمر ہے، اس سے روگردانی میں نہیں۔ اس لیے رپو تاژ اور حقیقی واقعات کا چشم دید تفصیلی بیان ہر تخئیلی پرواز سے بڑا، مستند، تجربہ کا بہتر اظہار اور بڑی فن کاری ہے۔

اس دلیل کو آج کی حقیقت کے پس منظر میں رکھیے تو Faction کے موئد کہیں گے کہ جیولیس فیوچک کے Notes From the Gallows کی طرح موت کی کوٹھری میں پھینکے جانے سے لے کر گلوئے عشق کے دار و رسن تک پہنچنے کا بلاکم و کاست بیان اگر ذوالفقار علی بھٹو نے قلم بند کیا ہوگا تو وہ اس موضوع پر ہر تخئیلی نثر (Fiction) سے زیادہ سچا، کھرا، پر اثر اور حقیقت کے قریب ہوگا۔ گویا فکشن کے لیے حقیقت کی سنگینی اور غیر معمولی بڑائی کے سامنے مہر بلب ہو جانے کے سوا کوئی چارہ نہیں، جب کہ غیر مرصع نثر اور تفتیشی رپورٹیں سنگین حقیقت کو زیادہ بہتر طریقہ سے اپنی گرفت میں لے لیتی ہیں اس ضمن میں Truman Copote ایسے ناول نگار کی کتاب In Cold Blood کا ذکر بھی کیا جا سکتا ہے۔ اس کتاب میں چار افراد پر مشتمل ایک خاندان کے بہیمانہ

قتل اور اس قتل کے ذمہ دار دو نوجوانوں کو پھانسی دیے جانے کا بیان غیر معمولی تفصیل سے کیا گیا ہے۔ خود Copote کی رائے میں ادب میں ایک ایسے فارم کی تشکیل ضروری ہے جو حقیقت کی مرکزیت کو تسلیم کرے۔ اس کے خیال میں آج کا ناول مصنف کی داخلیت کا اسیر ہو کر رہ گیا ہے اور اسی سبب زندگی اور موجودہ عہد کی سچائی سے کٹ گیا ہے۔

ہندوستان کے پس منظر میں اس دلیل کے عملی ثبوت کے (Demonstration) کے طور پر پچھلے دو برسوں میں انگریزی، ہندی اور دوسری زبانوں کی ایسی کتابوں کی مقبولیت کو پیش کیا جاسکتا ہے جن میں ۱۹۷۵ء سے ۱۹۷۷ء کے شروع تک کے حقیقی واقعات کو "تخیلی لبادہ" اڑھا کر پیش کیا گیا ہے۔ "تخیلی لبادہ" پر مجھے اصرار ہے۔ سچ پوچھیے تو یہ "تخیلی لبادہ" ہی ان کی مقبولیت کا راز ہے۔ اس طرح کی جو کتابیں ایمرجنسی کے دوران کے واقعات اور اندرا گاندھی کے طریقِ کار اور افعال واعمال پر بازار میں آئیں، کیا وہ تخیلی اور افسانوی (Fictive) عنصر سے خالی ہیں؟ یہ کتابیں اگر افسانوی عنصر سے خالی ہوتیں تو ایک ہی واقعہ کا حقیقت کی مرکزیت کی بنیاد پر صرف ایک ہی بیان ممکن ہوتا۔ برخلاف اس کے ایک ہی واقعہ، ایک ہی زمانہ، ایک ہی سلسلۂ واقعات اور ایک ہی شخصیت کی اتنی مختلف اور متضاد تصویریں پیش کی گئی ہیں کہ اگر ان سب کو حقیقت کی تصویر کشی مان لیا جائے تو حقیقت سے زیادہ غیر حقیقی کچھ بھی قرار نہ پائے گا۔

فرض کیجیے کہ بھٹو کی زندگی کے آخری دنوں کی داستان چار ایسے افراد نے لکھی ہو جو اس کی کوٹھری کے آہنی پھاٹک کے باہر چند دنوں تک ہر روز

بارہ بارہ گھنٹے پہرہ دیتے رہے ہوں۔ ان داستانون یا بیانات کا اگر مقابلہ کیا جائے تو کیا وہ بالکل یکساں ہوں گی؟ جی نہیں۔ یقیناً وہ ایک دوسرے سے مختلف بلکہ بعض صورتوں میں متضاد بھی ہوں گی، کیوں؟ اس لیے کہ چاروں نے ان شب و روز کے واقعات کو الگ الگ زاویوں سے دیکھا ہوگا، ان کے اپنے اپنے ذہنی رویے اور اپنے اپنے جذبات ہوں گے اور ایک ہی وقت میں ایک ہی واقعہ یا سلسلۂ واقعات کو قریب سے دیکھنے کے باوجود پیش کردہ تفصیلات میں زمین آسمان کا فرق ہوگا۔ یہ صورتِ حال اس لیے پیدا ہوگی کہ اول تو حقیقت واقعہ سے بڑی ہوتی ہے (پوورد ھوریز (Podhoretz) اور ولیم ابراہمس (William Abrahams) نے واقعہ کو یا جو کچھ واقعہ معلوم ہوتا ہے، ہی حقیقت سمجھ لیا) اور دوسرے اس لیے کہ ایک ہی واقعہ اور ایک ہی حقیقت کے متعدد پہلو ممکن ہیں اور دیکھنے والے کے بغیر Fictive اور Factive تحریروں میں حقیقت کا وجود ممکن نہیں۔

واقعہ خود بھی حقیقت ہو سکتا ہے لیکن وہ بڑی حقیقت کا حصہ بھی ہوتا ہے اور بڑی حقیقت کا حصہ بنے بغیر واقعہ کی حیثیت ادھوری حقیقت سے زیادہ نہیں ہوتی۔ افسانہ نگار اور ناول نگار واقعہ کو تخئیل کی مدد سے بڑی حقیقت سے جوڑ دیتا ہے اور بڑی حقیقت سے اس کا یہ تعلق ہی اسے واقعہ محض کی سطح سے بلند کر کے حقیقت سے ہم کنار کرتا ہے۔ منٹو کے "نیا قانون" میں منگو کوچوان کا آخری جملہ سارے افسانہ کو جو بالکل واقعاتی اور حقیقی بیان معلوم ہوتا ہے، واقعہ کی سطح سے اوپر اٹھا کر ایک بڑی حقیقت کا خوبصورت استعارہ بنا دیتا ہے۔ اگر "نیا قانون" میں منگو کوچوان کا آخری جملہ نہ ہوتا تو کیا وہ اتنا بڑا افسانہ

(یا نیم Factive تحریر) بن پاتا؟

فکشن میں تخئیل کی مدد سے واقعیت سے بظاہر روگردانی تردید کی جاتی ہے لیکن اسے بڑی حقیقت سے جوڑ بھی دیا جاتا ہے۔ یہ عمل اسے استناد اور اعتبار بخشتا ہے اور دوام بھی۔

پودھوریز (Podhoretz) نے ایک تو واقعاتی اور افسانوی حقیقت کے کرداروں کا گہرائی سے مطالعہ نہیں کیا ور دوسرے اصل مسئلہ کی جانب اس نے توجہ ہی نہیں کی۔ شعریات اور رومانیت سے اس کی مایوسی کے اظہار سے یہ توقع پیدا ہوئی تھی کہ وہ اس جانب کم از کم اشارہ ضرور کرے گا۔ لیکن مروجہ شعریت کے سایۂ دیوار تلے پرورده نقادوں کی طرح اس نے بھی افسانوی ادب کو شعریات کے پیمانوں ہی سے ناپا اور انھیں ناکافی پایا اور افسانوی ادب کو پرکھنے میں ایسی ٹھوکر کھائی کہ Factive میں افسانوی (Fictive) عنصر کی جانب اس کا ذہن منتقل نہیں ہوا۔

(۲)

افسانوی ادب پر دوسرے قسم کے اعتراضات ان نقادوں کی طرف سے کیے جاتے ہیں جن کے خیال میں شاعری کو افسانوی ادب پر فوقیت حاصل ہے۔ اگر چہ اعتراضات کا رخ بظاہر افسانہ یعنی Short Story کی طرف ہے لیکن اس دلیل کے علاوہ کہ ''افسانہ'' کی بساط ہی چھوٹی ہے، باقی دلیلیں سارے افسانوی ادب پر منطبق ہوتی ہیں۔ یہ اعتراضات شمس الرحمٰن فاروقی کے الفاظ میں اس طرح ہیں:

”اصل الاصول تو یہ ہے کہ افسانہ اتنی گہرائی اور باریکی کا متحمل ہی نہیں ہو سکتا، جو شاعری کا وصف ہے ....،
ہمارے یہاں افسانہ اور ناول کا اتنا باقاعدہ وجود ہی نہیں ہے جتنا شاعری کا ہے اس لیے ان اصناف پر تنقید ہو تو کہاں سے ہو؟........ جناب اس حقیقت سے انکار کرنا مشکل ہے کہ ترقی پسندوں نے افسانہ کو اس لیے فروغ دیا کہ ادب سے جس قسم کا کام وہ لینا چاہتے تھے اس کے لیے افسانہ موزوں ترین صنف تھا........... اردو کا مزاج علی الخصوص اور ادب کا مزاج علی العموم نثر سے زیادہ شاعری کی طرف مائل ہے .... سو کی سیدھی بات یہ ہے کہ جس صنف کی عمر ابھی آپ کے یہاں مشکل سے ستر پچھتر سال ہوئی ہو اس میں کسی عظیم تحریر کا امکان نہیں ہو سکتا........ افسانہ کی سب سے بڑی کمزوری یہ ہے کہ اس کا بیانیہ کردار پوری طرح بدلا نہیں جا سکتا......... یعنی افسانہ میں یہ ممکن نہیں کہ آپ مسلسل اور ہر جگہ، بیانیہ سے انکار کرتے چلیں۔ مکالمہ مسترد ہو سکتا ہے، کردار مسترد ہو سکتا ہے، پلاٹ غائب کر سکتے ہیں لیکن اس کے آگے نہیں........ پلاٹ غائب کر دینے پر بھی بیانیہ کسی نہ کسی شکل میں موجود رہتا ہے۔ آپ Time sequence کو الٹ پلٹ سکتے ہیں لیکن افسانہ میں Time نہ ہو یہ ممکن نہیں۔ گویا افسانہ Time کے چوکھٹے میں قید ہے، اس

سے نکل نہیں سکتا، لہٰذا افسانے میں انقلابی تبدیلیاں ممکن نہیں ہیں۔ بس ایک انقلابی تبدیلی آپ نے کرلی کہ پلاٹ غائب کردیا، Time sequence کو Upset کردیا، اس کے آگے گاڑی ٹھپ ہو جاتی ہے، بڑی صنف وہ ہے جو ہمہ وقت تبدیلیوں کی متحمل ہوسکے۔ افسانہ کی چھوٹائی یہی کہ اس میں اتنی جگہ نہیں کہ نئے تجربات ہو سکیں۔

ایک آدھ بار تھوڑا بہت تلاطم ہوا اور بس.....

اعلیٰ شاعری میں ٹھونس ٹھانس، حشو و زوائد، برائے بیت یعنی Slack کی گنجائش نہیں ہوتی لیکن اعلیٰ سے اعلیٰ افسانے میں بھی Slack نکل آتا ہے۔ بات یہ ہے کہ افسانہ کی زبان میں وہ تناؤ نہیں ہوتا جو شاعری کا خاصہ ہے۔ اردو میں بعض مثالیں بالکل سامنے کی ہیں۔ مثلاً بیدی اور قرۃ العین حیدر۔ ان کے یہاں Slack کی کثرت ہے پھر بھی ہم ان کو اہم افسانہ نگاروں میں بہت اونچی جگہ دیتے ہیں لیکن غالبؔ، اقبالؔ، میرؔ یا میر انیسؔ کے بہترین کلام میں Slack کا تصور نہیں کیا جاسکتا ....۔ زبان ایک دولت ہے، شعر اس کو پوری طرح استعمال کرتا ہے، کیوں کہ وہ اس سے خوف نہیں کھاتا۔ افسانہ بے چارہ گھبرا جاتا ہے اور اسرافِ بے جا کرنے لگتا ہے، وہ اپنی فطرت سے مجبور ہے۔ میں اسی لیے ناول کو بھی شعر سے کم تر مانتا ہوں۔"

مندرجہ بالا خیالات کا اظہار شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے مضامین ''افسانہ کی حمایت'' نمبر ایک اور نمبر دو میں کیا ہے۔ ان دونوں مضامین میں افسانوی ادب کی جانب ان کا رویہ کم و بیش وہی ہے جو کلیم الدین احمد نے غزل کے سلسلے میں اختیار کیا تھا اور جسے مجاز ''اردو شاعری پر ایک ترچھی نظر'' کہا کرتے تھے۔ افسانوی اور ادب کے سلسلے میں فاروقی کا اس ''ترچھی نظر'' کو ''حمایت'' کا نام دینا بے تحاشہ یہ مصرع یاد دلاتا ہے۔

''ہوئے تم دوست جس کے دشمن اس کا آسماں کیوں ہو''

لیکن فاروقی کے اعتراضات ایسے ہرگز نہیں جنھیں نظر انداز کیا جاسکے۔ ان پر سنجیدگی سے غور کیا جانا چاہیے، دل و دماغ کی کھڑکیاں کھلی رکھ کر اور مبارزت کا رویہ اختیار کیے بغیر۔ یہاں ایسی ہی ایک کوشش کی جائے گی، لیکن اس کے لیے ضروری ہے کہ ان کے اہم اعتراضات کو باقاعدہ اور منظم قضایا (Propositions) کی شکل دے دی جائے۔ یہ قضایا حسب ذیل صورتیں اختیار کرتے ہیں۔

(۱) افسانہ (سارا افسانوی ادب مراد ہے) کی بنیادی کمزوری یہ ہے کہ اس کا بیانیہ کردار بدلا نہیں جاسکتا یعنی افسانہ میں یہ ممکن نہیں کہ آپ مسلسل اور ہر جگہ بیانیہ سے گریز کرسکیں۔

(۲) افسانہ وقت (Time) کے چوکھٹے میں قید ہے۔ اس سے نکل نہیں سکتا۔ لہٰذا افسانہ میں انقلابی تبدیلیاں ممکن نہیں ہیں۔

(۳) اعلیٰ پایہ کے افسانہ میں بھی برائے بیت یعنی Slack نکل آتا

ہے اور افسانہ کی زبان میں وہ تناؤ نہیں ہو تا جو شاعری کا خاصہ ہے۔

(۴) افسانہ اتنی گہرائی اور باریکی کا متحمل نہیں ہو سکتا جو شاعری کا وصف ہے۔

(۵) نظم کی برتری ثابت کرنے کے لیے فاروقی کی ایک دلیل یہ ہے: "نظم کی خوبی کیا ہے؟ ارتکاز، مرکز جوئی (Centripitality) جو اکثر مرکز گزیدگی (Centrifugility) میں بدل جاتا ہے" اور نظم میں یہ خوبی آتی ہے "استعارہ، علامت، پیکر، تفصیلات کا اخراج، مختلف النوع اشیا کو بہ یک وقت گرفت میں لانے کی صلاحیت" سے "اس وجہ سے اچھی نظم نسبتاً لامحدود ہوتی ہے"۔

ان اعتراضات کے علاوہ فاروقی کا ایک وزنی اعتراض اور بھی ہے، لیکن اس سے بحث بعد میں کی جائے گی۔

فاروقی نے اس بات پر غور کیے بغیر کہ بیانیہ شاعری کا بھی مایۂ افتخار ہے اسے افسانوی ادب کی بنیادی کمزوری قرار دیا ہے اور اس جانب کوئی اشارہ تک نہیں کیا کہ بیانیہ میں خرابی کیا ہے، اس کا استعمال تخلیق کو ادبی طور پر کیوں کم وقعت بنا دیتا ہے اور یہ کہ کس ادبی قدر کا فقدان بیانیہ کی اس خامی کا ذمہ دار ہے۔ ان سوالات کی جانب انھوں نے قطعاً توجہ نہیں کی۔

غالباً بیانیہ سے ان کی چڑ کا سبب یہ ہے کہ اس میں تسلسل، حسبِ توقع پیش رفت اور تجزیاتی عنصر کی آمیزش نہ صرف ممکن ہوتی ہے بلکہ غالب رہتی ہے اور یہ اجزا ان کی شعریات اور ان کے تصور کی شاعری کے ہاتھ نہیں لگتے کیوں کہ ان کے نزدیک شاعری میں موزونیت اور اجمال کے ساتھ ساتھ ایک

ہی لفظ کے بیک وقت استعارہ اور پیکر بننے کی خصوصیت یا ابہام یا دونوں لازمی ہیں، جب کہ بنیادی طور سے شاعری کا مایۂ افتخار صَوتی موزونیت ہے اور افسانوی ادب کا مایۂ افتخار معنوی موزونیت ،اجمال شاعری کی خصوصیت یوں ہے کہ اس میں تفصیل میں جانے کی گنجائش ہی نہیں اور جہاں تک ایک ہی لفظ کے بیک وقت استعارہ اور پیکر بننے کی صلاحیت کا تعلق ہے تو یہ ابہام کا سبب بھی ہو سکتی ہے اور اس کا نتیجہ بھی، چنانچہ یہ دونوں چیزیں، یعنی جدلیاتی لفظ اور ابہام، ایک دوسرے سے مختلف نہیں بلکہ ایک ہی چیز کے دو پہلو یا دو سمتیں ہیں۔ زبان کی اپنی نوعی مجبوریاں بھی ہوتی ہیں اور ان کا احساس ہر باشعور فنکار کو ہوتا ہے، وہ شاعر ہو یا افسانہ نگار۔ افسانہ نگار بیانیہ کی قوت سے اس معذوری کے اثرات پر قابو پالیتا ہے، اگر چہ ہمیشہ اسے کامیابی حاصل نہیں ہوتی ،جب کہ بیانیہ کی مکمل حمایت حاصل نہ ہونے اور اجمال کی مجبوری کے سبب شعر اکثر مبہم اور گنجلک ہو جاتا ہے۔

یوں تو بیانیہ کی حمایت محدود حد تک شاعری کو بھی حاصل ہوتی ہے لیکن افسانوی ادب میں Descriptive کی لامحدود شمولیت کی وجہ سے اسے اپنے امکانات بروئے کار لانے کا اسے جس قدر موقع ملتا ہے، شاعری اس کا تصور بھی نہیں کر سکتی۔ اس جگہ ایک اور نکتہ پر بھی غور کر لینا چاہیے۔ اگر بیانیہ میں ایسے ہی کیڑے پڑے ہیں اور اس کا استعمال تخلیق کے لیے اتنا ہی گھاتک ہے تو شاعری کے سارے اصناف میں، جدید غزل اور جدید نظم کے ایک بہت ہی محدود حصّہ کو چھوڑ کر، اس سے کیوں کام لیا جاتا ہے؟ نظم، مرثیہ، قصیدہ، شہر آشوب، نعت، منقبت، رباعی، حمد، ہجو، اور مثنوی کی بنیاد صوتی

موزونیت سے قطع نظر کیا ہے، بیانیہ یا کچھ اور ؟ان میں فاروقی کی تعریف کے مطابق موزونیت اور کہیں کہیں اجمال کے علاوہ، جنہیں وہ شاعری کے مستقل لیکن منفی خواص قرار دیتے ہیں، جدلیاتی لفظ یا ابہام کی کار فرمائی کم ہی نظر آتی ہے جب کہ بیانیہ ہر ہر قدم پر موجود ملتا ہے۔

خلیل الرحمٰن اعظمی کی مرتب کردہ کتاب ''نئی نظم کا سفر'' میں سے حسب ذیل نمونے، جن کے انتخاب میں یہ التزام رکھا گیا ہے کہ جو بھی بایاں صفحہ پہلے چار بار کھلا اس میں سے شروع کے چار پانچ مصرعے چن لیے گئے، ملاحظہ فرمائیے:

ایسی راتیں بھی کتنی گذری ہیں
جب تیری یاد نہیں آتی ہے
درد سینے میں مچلتا ہے مگر
لب پہ فریاد نہیں آتی ہے

صفحہ ۴۲۔ سائے۔ محمد دین تاثیر

رات کے ہاتھ میں اک کاسۂ دریوزہ گری
یہ چمکتے ہوئے تارے یہ دمکتا ہوا چاند
بھیک کے نور میں مانگے کے اجالے میں مگن
یہی ملبوسِ عروسی ہے یہی ان کا کفن

صفحہ ۱۰۰۔ اندھیرا۔ مخدوم محی الدین

جو مجھ کو لائی تھی سکوں گاہ میں
وہ ایک تھی

سپید، صرف ایک، اس کے پہلوؤں، جبیں اور پشت پر
صلیب کے نشان تھے

صفحہ ۲۴۲/ ایمبولینس بلراج کومل

تو پھر یوں ہوا
ابنِ مریم نے اک اونچے ٹیلے پہ چڑھ کر کہا!
سن رہے ہو
جہاں تم نے بویا نہیں ہے
وہاں کاٹنے کیوں چلے ہو؟

صفحہ ۳۰۰۔ ابن مریم۔ محمد علوی

ان چاروں مثالوں میں، جن کا انتخاب کرتے وقت اس بات کا خاص خیال رکھا گیا ہے کہ زیر نظر مضمون کے مصنف کے نقطہ نظر کو مداخلت کا موقع نہ ملے، بیانیہ کی کار فرمائی دیکھیے۔ ممکن ہے کہا جائے کہ حوالہ جاتی عنصر (Referential element) کے تحت بیانیہ ان مثالوں میں داخل ہو گیا ہے۔ اس لیے آیئے غزلوں سے بھی چند مثالیں لے لی جائیں۔ درج ذیل چاروں مثالیں "نئے نام" سے اس التزام کے ساتھ منتخب کی گئی ہیں کہ غزلوں کے جو بھی چار بائیں صفحات کھلے ان میں سے پہلے دو دو اشعار چن لیے گئے۔

تیز آندھی، رات اندھیاری، اکیلا راہ رَو
بڑھ رہا ہے سوچتا، ڈرتا جھجکتا راہ رَو
منزلیں سمتیں بدلتی جا رہی ہیں روز و شب
اس بھری محفل میں ہے انسان تنہا راہ رَو

صفحہ ۱۲۰۔ فضیل جعفری

طے ہوں گے کس طرح یہ مراحل کہا نہ جائے
اس تیرگی میں کیا ہے مقابل کہا نہ جائے
خود دے دیے ہیں، میں نے اسے ہاتھ کاٹ کر
وہ لکھ دیا ہے جو سرِ محفل کہا نہ جائے

صفحہ ۹۴۔ شہزاد احمد

میں بھی اک جلتا سورج دن کے پہلے صحرا کا
سارا جیون بھٹکا ہوں پاؤں نے جب چلنا سیکھا
آج فضا میں درد کہاں، درد کے کالے سائے ہیں
رات ڈرو گے اور بہت، ڈھل جانے دو شام ذرا

صفحہ ۱۷۲۔ وہاب دانش

خورشید کی بیٹی کہ جو دھوپوں میں پلی ہے
تہذیب کی دیوار کے سائے میں کھڑی ہے
دھندلا گئے رنجش میں اس آواز کے سائے
برسوں جو سماعت سے ہم آغوش رہی ہے

صفحہ ۸۷۔ زبیر رضوی

ان اشعار میں جو جدید غزل کے اشعار ہیں بیانیہ کی کارگذاری ملاحظہ فرمائیے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ ان اشعار میں بیانیہ میں Descriptive بھی شامل ہے۔ بیانیہ الفاظ کی مدد سے کسی معروض، شخص،

اشخاص کے اشکالِ ظاہری یا خصوصیات کی تصویر کشی کا نام ہے۔ معروض واقعہ بھی ہو سکتا ہے، خیال بھی، دل و دماغ کی ایک لہر اور منظر بھی اور ان کے بغیر شعر کا تصور بھی محال ہے۔ چنانچہ شاعری میں بھی بیانیہ سے مفر ممکن نہیں، لیکن جہاں افسانوی ادب میں اس کا استعمال زیادہ تر واقعہ، کردار، منظر، شخص و اشخاص کے اشکالِ ظاہری یا خصوصیات کی تصویر کشی کے لیے کیا جاتا ہے وہاں شاعری اور خاص طور سے ایک مخصوص طرح کی غزل میں اس کا استعمال خیال کی ایسی تصویر کشی کے لیے ہوتا ہے جو واضح ہونے کے بجائے کسی قدر دھندلی ہوتی ہے۔ غزل اور عام طور سے شاعری کے دوسرے اصناف میں بھی چونکہ منطقی پیش رفت کے بجائے ایک تاثر، ایک بیان اور ایک رنگ سے دوسرے تاثر، دوسرے بیان اور دوسرے رنگ تک جست لگائی جاتی ہے اور درمیان کے رشتہ کو چھوڑ دیا جاتا ہے اور چونکہ اسے ایک مخصوص قسم کا صَوتی آہنگ، جسے موزونی کا بھی نام دیا جاتا ہے، عزیز ہوتا ہے، اس لیے اس میں بیانیہ کے سارے مکانات بروئے کار نہیں آپاتے۔ برخلاف اس کے افسانوی ادب میں بیانیہ کو اپنے سارے امکانات سے کام لینے کا پورا پورا موقعہ ملتا ہے۔ اس کمی کی تلافی کی کوشش شعر میں وزن اور غنائیت کے ذریعہ کی جاتی ہے لیکن بیانیہ میں کردار اور واقعہ کے اندرون میں جاگزیں ہونے کی جو بے پناہ قوت ہے اس کا مکمل اظہار صرف افسانوی ادب ہی میں ممکن ہے۔ مزید بر آں، انسان کی، ایک فرد کی حیثیت سے، نمائندگی اور شناخت محض بیانیہ کے ذریعہ ہی کی جاسکتی ہے۔ یہی سبب ہے کہ شاعری کے اُن اصناف کو جن میں فرد کے اندرون کی کھوج کے عمل اور واقعہ کی کارگزاری کا، کم کم ہی سہی، عمل دخل ہوتا ہے، بیانیہ سے

زیادہ مدد لینی پڑتی ہے۔

(۳)

افسانہ پر دوسرا اعتراض یہ ہے کہ وہ وقت کے چوکھٹے میں قید ہے اور اس سے نکل نہیں سکتا۔ لہٰذا اس میں انقلابی تبدیلی ممکن نہیں۔

کانٹ کے مطابق وقت ایک مستقل اور ناگزیر عنصر (جرمن فلسفی کے الفاظ میں Category) ہے اور اس سے انکار ممکن نہیں۔ اس کی رائے میں ہماری فکر، خیال اور پروازِ فکر کی ہر کوشش وقت کی محکوم ہے۔ آپ کہیں گے کہ میں ایک ادبی مسئلہ میں فلسفہ لے آیا۔ لیکن میں ادب کو فلسفہ اور دیگر علوم سے اس قدر بے تعلق نہیں سمجھتا جس قدر بعض دوسرے لوگ تصور کرتے ہیں اور خود کو کانٹ کے نظریہ سے ہم آہنگ بھی پاتا ہوں۔ وقت کا عنصر ناگزیر ہے اور یہ صرف خود پر اعتماد کی بات ہے کہ اسے لعنت سمجھا جائے یا نعمت۔ افسانہ ہو یا شاعری، سائنس ہو یا سماجی علوم، کوئی بھی وقت کی گرفت سے آزاد نہیں۔ خود ادبی تخلیقات میں وقت سے انکار ممکن نہیں۔ صرف یہ ممکن ہے کہ آپ اسے مضمر (Implicit) طور پر تسلیم کرتے ہیں یا واضح اور صریحی (Explicit) طور پر۔ شاعری میں وقت کو عموماً مضمر طور پر تسلیم کیا جاتا ہے جب کہ افسانوی ادب اس سے آنکھیں چار کرتا ہے اور ضرورت پڑنے پر بیانیہ اپنے مضبوط اوزاروں سے اس کی گرفت کو کمزور کرنے میں بڑی حد تک کامیاب بھی ہو جاتا ہے۔ اور ایسا نہیں کہ شاعری وقت کی بے رحم قوت یا چوکھٹے کی دستبرد سے آزاد ہو۔ خود شاعری میں بھی طویل اور مختصر بحروں کے ذریعہ وقت کو

گرفت میں لانے یا اس کی گرفت سے نکلنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ لیکن موزونیت کی قید اور بیانیہ کی پوری قوت کی حمایت حاصل نہ ہونے کے سبب اس سلسلے میں اسے اتنی کامیابی حاصل نہیں ہو پاتی جتنی افسانوی ادب کے لیے ممکن ہوتی ہے۔

وقت کی گرفت کائنات پر اس قدر محیط ہے کہ روح کے مسائل سے بحث کے دوران فلسفہ کے مختلف دبستان اور تصورات بھی اس سے نجات نہیں حاصل کر پاتے۔ تناسخ (Transmigration of soul) کے موئد جب وقت کے عنصر سے دوچار ہوتے ہیں تو عالمِ ارواح کے عوامل سے وقت کے عنصر کو خارج کرنے کی ناکام کوشش کے علاوہ ان کے پاس چارا نہیں رہ جاتا۔ لیکن ادب عالمِ ارواح کی پیداوار یا تخلیق نہیں۔ اُسے اسی دنیا میں جنم بھی لینا ہے اور اپنا جواز بھی فراہم کرنا ہے۔ چنانچہ ادب میں وقت سے انکار اس لمحۂ موجود سے انکار کے مرادف ہے جس میں یہ انکار کیا جا رہا ہے۔

ہر باشعور فنکار، جہاں جہاں وقت فنکاری کی راہ میں رکاوٹ بنتا ہے، اس کی گرفت سے آزاد ہونے کی کوشش کرتا ہے۔ وقت ایک جاری وساری عمل ہے۔ ماضی، حال اور مستقبل میں ہم نے اسے تقسیم کیا ہے۔ لیکن یہ وقت، چوں کہ ہم اسی کے کسی حصہ میں سانس لیتے ہیں، ہماری فکر کا ناگزیر جزو بن جاتا ہے۔ افسانوی ادب وقت سے انکار نہیں کرتا بلکہ اس کے جبر سے، جس کے سبب افسانوی تخلیق میں یکسانیت پیدا ہو جانے کا خطرہ ہوتا ہے، خود کو آزاد کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اور یہ کوشش بھی بیانیہ کے ذریعہ ہی ممکن ہو پاتی

ہے۔ بیانیہ میں جہاں ایک طرف یہ صلاحیت ہے کہ لمحۂ موجود کو اپنی قوت سے جاوداں بنادے، وہیں اسے یہ قدرت بھی حاصل ہے کہ بڑے سے بڑے وقفہ کو چند پیراگرافوں میں سمیٹ لے۔ متعدد افسانوں اور ناولوں میں طویل وقفوں کے درمیان محض چند ہفتوں، چند دنوں یا چند گھنٹوں کے واقعات کو نمایاں کرکے، درمیان کے سارے وقفہ کو، انہیں موجود اور قائم رکھنے کے احساس کے ساتھ، اس طرح نظروں سے اوجھل کردیا جاتا ہے کہ ذہین سے ذہین قاری کو اس کا احساس تک نہیں ہوپاتا۔ کردار کی منطقی قوت، دباؤ اور ماضی، اور حد یہ ہے کہ مستقبل کو حال میں منتقل کردینے کی بیانیہ کی صلاحیت، افسانوی ادب کو وقت کے جبر سے زیادہ سے زیادہ چھٹکارہ پانے میں (جہاں اس کی ضرورت ہو) معاون ثابت ہوتے ہیں۔ یہ سہولت کسی شعری صنف کو بجز ان کے جن میں بیانیہ سے کام لینے کے خاصے امکانات ہیں (جیسے مثنوی، مرثیہ، شہر آشوب) اور ان سے کام لیا بھی گیا ہو اور وزن اور بحر کا شکنجہ سخت نہ ہو، حاصل نہیں۔

لیکن وقت صرف جبر نہیں۔ اس کے مثبت پہلو بھی ہیں۔ وقت افسانوی ادب کو استناد اور اعتبار بخشتا ہے، واقعات اور کرداروں اور ان کے عوامل اور ردّ عمل کو معنویت بخشنے کے علاوہ حدِ امکان متعین کرتا ہے۔ ادب علم نہیں، تسلیم، لیکن وہ علوم کو مضمر طور پر ہی سہی، جس قدر کم مسترد کرتا ہے اسی قدر اس کے اعتبار و استناد (Authenticity) اور علاقہ مندی (Relevance) میں اضافہ ہوتا ہے۔ وقت کو عصر بنادینا، خود وقت کی تردید کیے بغیر، ایک ایسا کارنامہ ہے جو صرف افسانوی ادب انجام دے سکتا ہے۔

افسانوی ادب پر ایک اعتراض یہ بھی ہے کہ اعلیٰ سے اعلیٰ افسانہ تک میں Slack نکل آتا ہے اور افسانہ کی زبان میں وہ تناؤ نہیں ہوتا جو شاعری کا خاصہ ہے۔ اس اعتراض کے پسِ پشت ایک بڑا سہو یہ ہے کہ خیال کے تناؤ کو زبان کا تناؤ سمجھ لیا گیا ہے۔ تناؤ زبان کا نہیں خیال کا ہوتا ہے اور یہی وجہ ہے کہ بعض مصرعے ضرب المثل بن کر زبان پر چڑھ جاتے ہیں جب کہ دوسرے مصرعے خیال کے Slack کے سبب ذہن پر زور دینے کے باوجود یاد نہیں آتے۔

افسانوی ادب میں انسانی تجربہ کا منظر نامہ پیش کیا جاتا ہے۔ اس میں Slack لمحات بھی آتے ہیں، تیز رووقت بھی اور جذبہ کی شدّت کے لمحات بھی۔ افسانہ کی زبان اپنا پیکر صورتِ حال کے مطابق ڈھال لیتی ہے۔ ایک جانب شاعری میں علامت کی پہچان کے لیے لفظ کے دہرائے جانے پر اصرار اور دوسری طرف نثر میں تاثیر کی شدّت کو کم یا زیادہ کرنے کے لیے الفاظ کی تکرار اور تقریباً ہم معنی الفاظ کو ساتھ ساتھ استعمال کرنے پر اعتراض ایک ایسی بوالعجبی ہے جو صرف شاعری کی بوطیقا ہی میں ممکن ہے۔ نثر میں ہم معنی اور ملتے جلتے معنوں کے الفاظ کا یکجا استعمال زبان کو ڈھیلا ڈھالا نہیں بناتا بلکہ اس کی قوت میں اضافہ کا سبب بنتا ہے۔ افسانوی ادب میں زبان خود کو کردار، کہانی اور شدّتِ احساس کے مطابق ڈھالتی ہے۔ زبان کا تناؤ بذاتِ خود کچھ نہیں۔ یہ بھی فنکار کے ہاتھ میں ایسا ہی ایک اوزار ہے جیسا کہ زبان کا ڈھیلا ڈھالا استعمال۔ مثلاً کسی ناول یا افسانہ میں کسی کاہل کردار کی شخصیت کو پیش کرنے کے لیے اگر تناؤ سے بھرپور زبان استعمال کی جائے تو یہ "من چہ می سرایم و تنبورۂ من چہ می سراید" کی مثال ہوگا۔ وزن اور شاعرانہ موزونیت کے جبر سے آزادی کے

سبب نثر میں زبان کے تخلیقی استعمال کی زیادہ صلاحیت ہوتی ہے، جب کہ شاعری میں آہنگ اور وزن ہی کو اکثر صورتوں میں زبان کا تخلیقی اور تناؤ سے بھر پور استعمال سمجھ لیا جاتا ہے۔

افسانوی ادب کو قابلِ گردن زدنی قرار دینے کے مدعی ایک دعوایہ بھی کرتے ہیں کہ اچھی نظم معنی کے اعتبار سے نسبتاً لا محدود ہوتی ہے کیوں کہ ارتکاز اور مرکز جوئی، استعارہ، علامت، پیکر، تفصیلات کے اخراج اور مختلف النوع اشیاء کو بہ یک وقت گرفت میں لے آنے کی صلاحیت اس میں بدرجہ اتم پائی جاتی ہے اور چوں کہ یہ خوبیاں نثر میں نہیں پائی جاتیں اور اس لیے افسانوی ادب شاعری سے کم تر اور دوسرے درجہ کی صنفِ سخن ہے۔ اس سلسلے میں عرض ہے کہ استعارہ، علامت اور پیکر کا استعمال صرف شاعری سے مختص نہیں۔ شاعری میں، اور خاص طور سے غزل میں، تفصیل کے اخراج کا سبب یہ ہوتا ہے کہ اس سے عہدہ برآ ہونے کی اس میں صلاحیت ہی نہیں ہوتی۔ بحر کی پاسداری، وزن کی پابندی، ردیف و قافیہ کا جبر، یہ صلاحیت نہیں، اس کا فقدان ہے۔ تفصیل میں جانے کی جو قوت افسانوی ادب کو حاصل ہے اس کا ایک حصہ، نہایت مختصر حصہ، شاعری کو صرف اس وقت نصیب ہوتا ہے جب وہ نثر کے بہت زیادہ قریب آجاتی ہے۔ مختلف النوع اشیاء کو گرفت میں لانے اور معنی کے اعتبار سے لا محدود ہونے کی صلاحیت کے سلسلے میں بھی صورتِ حال کم و بیش یہی ہے اور یہ دعوا معذوریوں (Limitations) کو خوبی کا نام دینے کی کوشش ہے۔ شاعری میں چوں کہ کسی شے کو گرفت میں لانے کی کوشش ہی نہیں ہوتی ("شے" کا تصور بھی وقت کے بغیر محال ہے کیوں کہ وہ رشتوں

سے پہچانی جاتی ہے) اس لیے اسے بمشکل ہی مختلف النوع اشیاء کو گرفت میں لانے کی صلاحیت کے اعزاز سے نوازا جاسکتا ہے۔ رہی معنی کے اعتبار سے لامحدود ہونے کی بات تو یہ بھی لسانی آہنگ پر اصرار کے سبب "معنی" کے غائب ہو جانے کا نتیجہ ہوتی ہے۔ دراصل شاعری میں اشیاء اور معنی "سایہ"[1] کا سا وجود رکھتے ہیں" شاعری میں معنی کے اعتبار سے لامحدود ہونے کی صلاحیت بیشتر صورتوں میں ایسے ہی "سایوں" سے عبارت ہوتی ہے، جنھیں "معنی" کا درجہ بھی نہیں دیا جاسکتا (معنی کے معنی، تہہ داری اور ابہام کی بحث پھر کبھی)

مندرجہ بالا دعوے کو اب اس وزنی اعتراض کے ساتھ ملا کر دیکھیے جو افسانوی ادب پر اعتراضات کو قضایا کی شکل دیتے وقت پیش نہیں کیا گیا تھا۔ فاروقی نے ایک انتہائی سادہ افسانے کی کہانی بیان کر کے ایک شعر سنایا ہے جس میں بقول ان کے یہ افسانہ زیادہ بہتر طریقہ سے بیان کر دیا گیا ہے۔

شعر یہ ہے۔

کس کس طرح سے مجھ کو نہ رسوا کیا گیا
غیروں کا نام میرے لہو سے لکھا گیا

فاروقی نے یہ شعر سنانے کے بعد دعوا کیا ہے "اس میں ترفع کی کار فرمائی دیکھی؟ افسانہ میں جو واقعہ یا کہانی بیان کی گئی ہے تفصیلات کی وجہ سے زبان کی نوک، اختصار اور ارتکاز سے محروم ہو گئی ہے جو اس شعر میں موجود ہے۔" یہاں ان سے یک سہو ہوا ہے جس کی وجہ سے انھوں نے زبردست ٹھوکر کھائی ہے۔ افسانہ کے پلاٹ کو انھوں نے افسانہ سمجھ لیا۔ اگر افسانہ کا پلاٹ ہی

۱۔ فلوبیر "The shadowy she of all th e poetry books"

افسانہ ہوتا تو لوئی بو لہے سے مادام بواری کا پلاٹ سننے کے بعد فلو بیئر کو ناول لکھنے کی ضرورت ہی نہ پیش آتی اور وہ اپنے دوست کے بیان کردہ پلاٹ ہی پر اکتفا کرتا (اسی قسم کی غلطی تقریباً دس سال قبل رتن سنگھ کے افسانوی مجموعہ ''پہلی آواز'' کے ایک افسانہ پر تنقید کرتے ہوئے ماہنامہ ''تحریک'' کے فاضل تبصرہ نگار نے بھی کی تھی۔)

اس بحث میں افسانہ کے خلاف اپنے جوشِ جہاد میں اور شعر کی عظمت ثابت کرنے کے لیے فاروقی نے ایک واقعہ بلکہ سلسلۂ واقعات کا سہارا لیا ہے جس میں کئی کردار ہیں، ان کرداروں اور واقعات کی آویزش، ٹکراؤ اور توافق (Conflict, clash and reconciliation) سے احساس کے دریچوں پر فکر کی جو شفق کھلتی ہے اس کا بس ایک عام سا بیان مندرجہ بالا شعر میں موجود ہے۔ لیکن اس سارے ارتکاز کے باوجود جس کے وہ مدعی ہیں اس شعر میں وہ شدّتِ احساس نہیں جو اس سادے سے پلاٹ کو کسی چابک دست افسانہ نگار کے قلم کی قوت سے حاصل ہو سکتی ہے۔ اصل میں شعر اور عام طور سے غزل کے اشعار داخلی اور خارجی منطق کے عدم وجود اور صرف لسانی منطق کی کارفرمائی کے سبب کسی شدید اور گہرے جذبے کے اظہار کی طاقت سے محروم ہی رہتے ہیں۔ وہ زیادہ سے زیادہ نثر کے معاون ہونے کے علاوہ سلسلۂ واقعات کے پس منظر میں نئی معنویت حاصل کر سکتے ہیں۔ لیکن واقعاتی تناظر سے الگ ان میں کوئی شدت معروضی طور پر موجود نہیں ہوتی۔ سچ پوچھیے تو وہ ہوا میں معلق ہوتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ تقریروں اور خطیبانہ تحریروں میں قضایا کے بیان کے بعد اشعار کا استعمال کیا جاتا ہے۔ ''غبار خاطر'' کو اس ضمن میں ایک عمدہ مثال

کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے۔

اب دو شعر سنیے :

کہا میں نے گل کا ہے کتنا ثبات
کلی نے یہ سن کا تبسم کیا

غم دنیا سے گر پائی بھی فرصت سر اٹھانے کی
فلک کا دیکھنا تقریب تیرے یاد آنے کی

یہ دونوں اشعار ایسے ہیں جنھیں غزل کی آبرو کہا جا سکتا ہے۔ ان میں لمحات کو گرفت میں لیا گیا ہے، اور نہایت خوبصورتی سے۔ پہلے شعر کو اگر افسانوی منطق کے سیاق و سباق میں دیکھا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ کوئی شخص ایک واقعہ یا صورتِ حال کسی دوسرے سے بیان کر رہا ہے، جب کہ دوسرے شعر میں مصائبِ مسلسل کی تصویر ہے جس میں وہ طریق کار استعمال کیا گیا ہے جو حال کو ماضی میں پھیلا دیتا ہے اور ماضی کو حال بنا دیتا ہے۔ لیکن یہ دونوں اشعار کیا اپنی ذات سے، خارجی حالات سے غیر متعلق رہتے ہوئے، جذبہ کی کوئی شدت پیدا کر سکتے ہیں؟ یہ اشعار یاد تو رہ جائیں گے لیکن ان کی شدت کا احساس کسی ذاتی یا تقریباً ذاتی تجربہ کے وجود کا مرہونِ منت ہمیشہ رہے گا۔ شعر کی معنوی شدت اور گہرائی و گیرائی کا انحصار بڑی حد تک شعر سے خارج کی صورتِ حال پر ہوتا ہے اور غالباً یہی سبب ہے کہ مختلف جذباتی کیفیات میں مختلف اشعار یاد آتے ہیں اور یادداشت میں بار بار سر اٹھاتے ہیں۔

برخلاف اس کے افسانوی ادب دل و دماغ کو براہ راست متاثر کرتا

ہے، اسے تاثر کو گہرا بنانے کے لیے بنیادی طور پر کسی حقیقی واقعہ پر انحصار نہیں کرنا پڑتا کیوں کہ وہ اپنا واقعاتی ڈھانچہ خود ہی تعمیر کرتا ہے۔ "ہوری" اور "بزاروف"[1] کے کرداروں کی عظمت اور احساس کی شدت کسی خارجی واقعہ کی موجودگی کی محتاج نہیں۔ حالات اور واقعات کا اتار چڑھاؤ، اس کے جلو میں پرورش پانے والے عوامل، افسانوی ادب کے اندر کی چیزیں ہوتی ہیں، اس کا حصہ، اس کا جسم ہوتے ہیں، شعر کے جسم کی طرح اسے کسی روح کی ضرورت نہیں ہوتی جو اس میں داخل ہو کر اسے زندگی بخشے۔

ان ہی معذوریوں کے سبب شاعری اور خاص طور سے غزل پیش پا افتادہ موضوعات کی سب سے بڑی پناہ گاہ بن گئی ہے، جب کہ افسانوی ادب کو امکانات کی دنیا کا بحر ناپیدا کنار حاصل ہے۔ موضوعات اور واقعات کی ممکنہ تعداد کا حساب لگانے کی کوشش کی جائے تو اندازہ ہو گا کہ موضوعات کی تعداد اقدار اور اصولوں کی طرح محدود ہو سکتی ہے لیکن نئے حالات نئے موضوعات کو جنم دیتے ہیں اور ہر نیا موضوع امکانات کی اتنی بڑی تعداد اپنے ساتھ لے کر آتا ہے کہ بہ یک وقت ساری دنیا کے افسانہ نگار اور ناول نگار ان کو اپنی گرفت میں نہیں لے سکتے۔ یہی سبب ہے کہ توارد، سرقہ اور خیال کے ٹکرا جانے کے جتنے حادثات شاعری میں ہوتے ہیں افسانوی ادب میں نہیں پیش آتے۔ افسانہ نگار کے سامنے واقعات اور امکانات کی اتنی بڑی دنیا ہوتی ہے کہ اسے اس طرح کے حادثہ سے "دوچار" ہونے کی ضرورت نہیں پڑتی۔ چھٹ بھیوں کو چھوڑیے، اپنی زبان کے بڑے سے بڑے شاعر کا کلام ذرا غور سے

---

[1] ترگنیف ۔Fathers and Sons

پڑھیے تو ایسے سیکڑوں اشعار مل جائیں گے جن کے ہم معنی اور معنوی مماثلت رکھنے والے اشعار فارسی اور عربی میں زبان زد ہیں اور ولی دکنی کو تو شاہ سعد اللہ گلشن نے باقاعدہ مشورہ دیا تھا کہ " ایں ہمہ مضامینِ فارسی کہ بیکار افتادہ اند، در ریختہ خود بہ کار ببر، از تو کے محاسبہ خواہد گرفت" یعنی فارسی کے یہ سارے مضامین جو بیکار پڑے ہوئے ہیں انھیں اپنے ریختہ میں استعمال کرلو۔ تم سے کون محاسبہ کرے گا۔

کسی افسانہ نگار یا ناول نگار کو ایسا کوئی مشورہ کسی شاہ گلشن نے کبھی نہیں دیا۔

خود فاروقی بھی افسانوی ادب کی قوت کے قائل ہیں۔ "افسانے کی حمایت میں" سیریز کے پہلے مضمون کے آخر میں لکھتے ہیں۔

> "دراصل افسانہ کی حمایت میں سب سے بڑی بات یہ کہی جاسکتی ہے کہ اس کو بیانیہ کی حمایت حاصل ہوتی ہے جو شاعری کے ساتھ اتنی ہمدردی نہیں رکھتا۔ افسانہ وقت کا محکوم ہے۔ وہ ہم آپ (جو خود وقت کے محکوم ہیں) کی پیچیدگیوں اور مجبوریوں کا اظہار کر سکتا ہے جو شاعری کے ہاتھ نہیں لگتیں۔"

ادھر ایک عرصہ سے یہ آواز بار بار اٹھ رہی ہے کہ نیا افسانہ شاعری کے نزدیک آگیا ہے۔ یہ آواز بیشتر صورتوں میں یا تو جدیدیت کے حامیوں کے اس حلقہ کی طرف سے اٹھائی گئی ہے جو اپنی شعریات سے افسانوی ادب کے Phenomenon کا جواز نہیں فراہم کر پاتا یا ان نئے افسانہ نگاروں کی طرف

سے جنھیں بے معنویت ، تنہائی، انسانی بے بسی، موت اور ذات کا کرب
ایسے موضوعات کو اپنے افسانوں میں برتتے وقت انسانی زندگی سے اور اپنی
ذہنی زندگی میں ان کی تخلیقی تشکیل نہ کر سکنے کی وجہ سے بار بار شعری زبان کا
سہارا لینا پڑتا ہے۔ اس پریشان کن حالت کا اصل سبب یہ ہے کہ ہم نے اب تک
شعر کی شعریات سے افسانے کو پرکھنے کا کام بھی لیا ہے۔ یہ دعویٰ کہ جو
"شعریات شعر کو شعر ثابت کرتی ہے وہی افسانہ کو افسانہ، ناول کو ناول، ڈارمہ کو
ڈرامہ، مثنوی کو مثنوی اور مرثیہ کو مرثیہ بھی ثابت کرتی ہے" غلط ہے۔
شاعری کے اصناف میں تو جس حد تک شہر آشوب اور قصیدہ وغیرہ میں شعری
آہنگ، موزونیت اور شاعرانہ فنکاری کو جانچنے پرکھنے کا سوال ہے، شاعری کی
بوطیقا کام آسکتی ہے، لیکن جس مقام سے ان اصناف میں بھی واقعات، ماجرا،
کردار، ان کی آمیزش اور آویزش اور اقدار کے ٹکراؤ کا عمل دخل شروع ہوتا
ہے وہیں سے شعریات بے دست وپا ہو جاتی ہے۔ افسانے اور ناول کی گہرائیوں
کی تو شعریات کو ہوا تک نہیں لگتی۔

آج کی شعریات جن اوزاروں پر زور دیتی ہیں وہ نہ صرف یہ کہ
افسانوی ادب کے اوزاروں سے مختلف ہیں بلکہ بیشتر صورتوں میں ان کی ضد
بھی ہیں۔ وقت کا عنصر، مکان کی ناگزیر موجودگی، اقدار کا ٹکراؤ، حقیقت کی ہم
نوائی، واقعہ کی دنیائے لامحدود اور بیانیہ (Narrative + Descriptive) افسانوی
ادب کے بنیادی اوزار ہیں جب کہ مروجہ شعریات ان اوزاروں کو قابلِ اعتنا

نہیں سمجھتی،۔ چنانچہ شعریات سے پرے افسانوی ادب کے معیار متعین کرنے کے لیے ایک بالکل دوسری طرح کی بوطیقا کی ضرورت ہے۔ لفظ شعریات چونکہ شاعری سے ہمدردی رکھتا ہے اس لیے افسانوی ادب کو پرکھنے اور سمجھنے کے معیاروں کے لیے ایک بالکل نیانام Fictivics یاافسانیات مناسب ہو گا۔

افسوس کہ افسانیات کی تشکیل کی کوئی آدھی ادھوری کوشش بھی اب تک نہیں کی گئی۔

(۷۸۔۱۹۷۷ء) ■■

افسانہ کی تنقید

چند مباحث

(۲)

ہر افسانہ کو دو سوالوں کے جواب ضرور دینے ہوتے ہیں۔

پہلا سوال یہ ہے کہ اس کا ہر کردار، ہر واقعہ، ہر موڑ، ہر مکالمہ اور سارا پس منظر تخلیق کی داخلی منطق میں اپنی تعبیر اور اپنا جواز فراہم کرتا ہے یا نہیں۔ افسانہ کے ہر جزو کا دوسرے اجزا اور ان اجزا کے مجموعی تاثر سے تعلق، ہم آہنگی اور ناگزیر ربط کا دوسرا نام ہی افسانہ کی داخلی منطق ہے۔ اس بات کو دوسرے لفظوں میں یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ کیا افسانہ اپنے پیروں پر کھڑا ہے۔

اس داخلی منطق میں ادب پارا اپنا آزاد وجود رکھتا ہے۔ یعنی اس

تخلیق سے باہر کی دنیا، افسانہ کے داخلی ڈھانچہ کی حد تک، اس کے لیے کوئی اہمیت نہیں رکھتی۔ ہر اچھی افسانوی تخلیق وقت، حالات، نظامِ حکومت، اقدار کی تبدیلی، نئے سائنسی انکشافات، مروّجہ نظریوں کی تردید اور نئے نظریوں کو قبول عام حاصل ہو جانے کے باوجود اسی داخلی منطق سے ہم آہنگی کے سبب زندہ رہتی ہے۔ وقت اور تبدیلیاں اس کے پاس سے مودّب گذر جاتی ہیں۔ حالات کی تبدیلی کے باوجود اعلا پائے کے افسانے کی علاقہ مندی Relevance کے قائم رہنے کا راز یہی ہے۔ اسی بات کو یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ چوں کہ ہر اچھا افسانہ اپنی داخلی دنیا خود تخلیق کرتا ہے اور حالات کی تبدیلی کے باوجود یہ داخلی دنیا برقرار رہتی ہے اس لیے وہ تخلیق بھی زندہ رہتی ہے۔ مثلاً کفن، پوس کی رات، موذیل، ٹوبہ ٹیک سنگھ، شطرنج کے کھلاڑی شکر گذار آنکھیں، نیا قانون، کالو بھنگی، گڈریا، چوتھی کا جوڑا، اور ہاؤسنگ سوسائٹی وغیرہ کا تابانا کم و بیش ساٹھ پینسٹھ برسوں کے سروکاروں (Concerns) کے گرد بنا گیا ہے۔ اس دوران ہندوستان کا دیہی اور شہری سماج، سیاسی صورت حال، معاشرہ اور اقدار وغیرہ زبردست تبدیلیوں سے دوچار ہوئے ہیں لیکن اس کے باوجود یہ افسانے آج بھی تروتازہ ہیں۔ وقت ان پر دھول کی ایک تہہ بھی نہیں جما سکا ہے۔

اس داخلی منطق کے اجزائے ترکیبی کیا ہیں؟ بیانیہ یا زبان کا استعمال، وقت، مکان، واقعہ، کردار، اقدار اور ان کی آویزش و آمیزش؟ بعض نقادوں کے نزدیک غالباً بیانیہ کے علاوہ باقی ساری چیزیں ادب کے غیر "ادبی معیاروں" کے زمرے میں آتی ہیں لیکن اسے کیا کیجیے کہ ان کے بغیر افسانہ کی داخلی منطق کی تشکیل ہی ممکن نہیں۔ ابتدا میں جس دوسرے سوال کا ذکر کیا گیا تھا وہ

اسی "غیر ادبی معیار" سے متعلق ہے اور وہ سوال یہ ہے کہ کیا افسانوی تخلیق عالمِ امکاں سے متغائر تو نہیں۔ اور اس کی نفی تو نہیں کرتی کہ عالمِ امکاں کی حمایت کے بغیر افسانہ کی داخلی منطق کا بروئے کار آنا ممکن ہی نہیں۔

افسانہ آزاد ہے، لیکن اپنی آزادیوں میں پابند۔ افسانہ پابند ہے، لیکن اپنی پابندیوں کے باجود، آزاد۔ آزادیوں میں پابندی اور پابندیوں میں آزادی اسے امکانات کی اس دنیا سے ملتی ہے جو اس کے ہاتھ پاؤں ہوتے ہیں۔

امکانات کی دنیا لا محدود ہے لیکن ہر امکان وقت اور مکان کا اسیر بھی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ "ہم جو چاہیں وہ چاہ نہیں سکتے"۔ یہ فطرت پسند فلسفیوں کا نقطۂ نظر ہے۔ امکانات کے سلسلے میں یہی بات کسی قدر مشروط طریقہ سے یوں کہنا شاید زیادہ مناسب ہو کہ ہم جو چاہیں وہ ہر زمانہ میں اور ہر جگہ نہیں چاہ سکتے یعنی ہر امکان کو بروئے کار آنے کے لیے وقت کی بھی ضرورت ہوتی ہے اور مکان کی بھی جو اس کا تعین بھی کرتے ہیں اور نئے امکانات کے دروازے بھی کھولتے ہیں۔ مثلاً ہم اٹھارویں صدی کے کسی افسانہ میں کسی کردار کو ہوائی جہاز سے اترتے، کمپیوٹر کی مدد حاصل کرتے، سیکولرزم کے لیے جدو جہد یا اس کی وکالت کرتے اور کوکولا پیتے ہوئے نہیں دکھا سکتے۔ اسی طرح خطِ استوا کے آس پاس رہنے والوں کو نہ ہم گرم کپڑے پہنا سکتے ہیں نہ قطب شمالی میں کسی کردار کو کرتا اور پائجامہ اور جو کچھ کیا جا سکتا ہے اس کے لیے کسی نہ کسی "کہاں" کی بھی ضرورت ہوگی کہ اس کے بغیر کسی چیز کا "ہونا" ممکن ہی نہیں۔

وقت اور مکان کو افسانہ کی معذوری ثابت کرنے اور ان سے گریز کرنے کی پرزور وکالت کی جاتی رہی ہے لیکن افسانہ کیا، کچھ بھی ان کے بغیر قائم

ہی نہیں ہو سکتا۔ ان کی مدد سے ہی ہر واقعہ، ہر کردار، کہانی کا ہر موڑ استناد اور اپنا جواز حاصل کرتا ہے، داستانوں کے "واقعات" کے بر خلاف، جن میں کچھ بھی کہیں بھی ہو سکتا ہے اور جو داخلی ربط، منطق اور ناگزیریت سے محروم ہوتے ہیں۔ بر خلاف اس کے افسانہ میں واقعہ کی صورت بالکل مختلف ہوتی ہے کیوں کہ اسے خود کو قائم کرنا پڑتا ہے۔

زمان و مکان کو تسلیم کیے بغیر کوئی قضیہ (Proposition) ممکن نہیں اور چونکہ افسانہ کی زبان کا ہر جملہ کسی صورتِ حال کی کی تردید کرتا ہے یا اثبات کہ اس کے بغیر دوسرا قدم کیا پہلا قدم بھی ممکن نہیں اس لیے ان کی حمایت کے بغیر پیش کیے جانے والے واقعات، کردار اور جملے (Sentences) زیادہ سے زیادہ ایک ہیولے کی شکل ہی اختیار کرپاتے ہیں جو افسانہ کے بنیادی تصور سے بعید ہے۔ ہر اچھے افسانہ میں کچھ نہ کچھ ہوتا ضرور ہے اور جو کچھ ہوتا ہے اس میں ایک قسم کی ناگزیریت ہوتی ہے۔ یہی ناگزیریت ایک واقعہ کو دوسرے واقعہ سے، ایک کردار کو دوسرے کردار سے (واقعہ اور کردار کو ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جاسکتا لیکن فی الوقت یوں ہی سہی)، ایک امکان کو دوسرے امکان سے اور ان میں سے ہر ایک کو ایک دوسرے سے جوڑتی ہے، ہم آہنگ اور مربوط کرتی ہے اور انھیں جواز اور داخلی منطق فراہم کرتی ہے۔

گویا افسانہ اپنا داخلی جواز خارج سے حاصل تو کرتا ہے لیکن اس کے بعد وہ اپنی داخلی بنوٹ میں ایک طرح کی خود مختار اکائی بن جاتا ہے، اگر چہ اس کی یہ خود مختاری خارج سے رابطہ استوار کیے بغیر ممکن نہیں۔ چنانچہ زمان و مکان، جن کو تسلیم کیے بغیر کچھ بھی ہونا ممکن نہیں، افسانہ کی معذوری نہیں بلکہ اس

کی طاقت کا سر چشمہ ہیں۔ ان کے بغیر افسانہ کا وجود ممکن نہیں کیوں کہ واقعہ کا وقوع پذیر ہونا ہی ممکن نہیں، ایسا واقعہ جسے اپنے ہونے کا جواز حاصل ہو۔

یہ کہنا درست نہیں کہ افسانہ وقت اور مکان کا اسیر ہے۔ یہ دراصل اس کے اہم ترین اوزار ہیں جن کی مدد سے اس کا تانا بانا وجود میں آتا ہے۔ انشائیہ نما افسانوں اور اصل افسانوں میں بنیادی فرق داخلی جواز ہی کا ہے جو "ہونے" سے وجود میں آتا ہے اور جس کے لیے زمان و مکان ناگزیر ہیں۔ اسے ان اوزاروں سے محروم کرنے کی ہر کوشش سے افسانہ خود اپنے وجود سے محروم ہو جاتا ہے۔ مثالیں دینے کی ضرورت نہیں۔ افسانہ کے نام سے پیش کی جانے والی ایسی "کوششوں" کا حشر ہمارے آپ کے سامنے ہے۔

پوچھا جا سکتا ہے کہ اگر یہ داخلی جواز اور ربط ضروری ہے تو اُن افسانوں کے بارے میں کیا کہا جائے گا جو ان کے بغیر لکھے گئے ہیں اور جن میں خواب کی سی ایک کیفیت ہے۔ اس ضمن میں عرض ہے کہ خواب کا بھی ایک داخلی ربط ہوتا ہے جس کے سبب ہمیں خواب دیکھتے وقت واقعات کی عدم ہم آہنگی کا احساس نہیں ہوتا، لیکن چونکہ خواب کا ربط اور اس کی منطق بیداری کے ربط اور منطق سے مطابقت اور ہم آہنگی نہیں رکھتے اس لیے "خواب کی سی کیفیت" کے افسانے اس داخلی جواز سے محروم ہو جاتے ہیں جس کے سبب ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ فلاں افسانہ میں زید کا فلاں عمل اس کے کردار سے میل نہیں کھاتا یا یہ کہ فلاں واقعہ افسانہ کے دوسرے واقعات، فضا اور زیریں لہر سے ہم آہنگ نہیں۔ افسانہ کی داخلی واقعاتی بنوٹ کا اس کے اجزا سے مربوط ہونا ہی اسے اعتبار بخشتا ہے۔

افسانہ سروکار کے بغیر ممکن نہیں کیونکہ اس کی بنیاد بیانیہ پر قائم ہے اور بیانیہ بنیادی طور پر اثبات کرتا ہے یا نفی، کہیں بالواسطہ اور کہیں بلاواسطہ۔ یہ بات شمس الرحمٰن فاروقی تک مانتے ہیں۔ انھوں نے اپنے ایک مضمون میں جو ماہنامہ ''آج کل'' میں شائع ہوا ہے، ''ہالینڈ کی ایک جدید خاتون نقاد میکا بال کی کتاب ''Narratology'' کے حوالہ سے لکھا ہے کہ وہ ''بیان جس میں کسی قسم کی تبدیلی کا ذکر ہو''۔ یعنی واقعہ کہا جائے مثلاً۔

> ''اس نے دروازہ کھول دیا/ دروازہ کھولتے ہی کتا اندر آ گیا/ کتا اس کو کاٹنے دوڑا/ وہ کمرے سے باہر نکل گیا بیانیہ ہیں اور ان کے برخلاف مندرجہ ذیل بیانات کو واقعہ یعنی Event نہیں کہہ سکتے۔ کتے بھونکتے ہیں/ انسان کتوں سے ڈرتا ہے/ کتے کے جبڑے مضبوط ہوتے ہیں/ کتے کے نوک دار دانتوں کو دندان بکس کہا جاتا ہے''۔

بیانیہ کے سلسلے میں فاروقی کے ان خیالات (خاص طور پر وہ جن کا ذکر انھوں نے اس قضیہ کے ابتدائی حصہ میں کیا ہے) سے بڑی حد تک متفق ہونے کے باوجود یہ ضرور کہنا ہے کہ انھوں نے اپنے اس نقطہ نظر کے مضمرات پر غور نہیں کیا۔ جب بیانیہ کے لیے قضیہ ضروری ٹھہرا تو وقت، مکان اور داخلی منطق بھی اس کے حصار میں آ گئے کیونکہ نہ صرف ہر چیز ہر وقت اور ہر جگہ ممکن نہیں بلکہ وقت اور مکان کے بغیر ان کا ادراک تک ناممکن ہے۔ حد یہ ہے کہ لامکانیت اور ہمیشگی کو بھی ہم مکان و زمان کے حوالہ سے ہی سمجھ سکتے ہیں، نہ کہ اس کے برعکس۔ اور اگر خواب کی سی فضا میں کسی دوسری قسم کی منطق کو

بروئے کار لایا جائے تو خود زبان، بیانیہ کی زبان، "آستین کا لہو" بن کر "زبانِ خنجر" کی شکل اختیار کرلے گی کیوں کہ زبان کا دروبست، لفظیات اور ان کے معنی یہ ضرور ظاہر کردیں گے کہ تخلیق، واقعہ اور اس کا بیان فلاں عہد سے پہلے ممکن نہ تھا کیوں کہ فلاں فلاں الفاظ اس وقت رائج نہ تھے اور فلاں عہد کے بعد کے بھی نہیں ہوسکتے کہ وہ الفاظ جانے کب کے متروک ہوچکے تھے۔

گویا بیانیہ کو تسلیم کرنے کے معنی ہی افسانہ میں وقت، مکان واقعہ اور کردار کو اس کے ناگزیر جزو کی حیثیت سے قبول کرنا ہے۔ اس بحث کے سلسلے میں اقدار کی آمیزش اور آویزش اور حوالہ جاتی عنصر کا ذکر ضروری ہے۔ اوّل الذکر مسئلہ کے بارے میں براہ راست تو کچھ نہیں کہا گیا ہے لیکن زندگی کی معنویت ہی پر سوالیہ نشان لگ گیا ہو تو اقدار لازمی طور پر اس کی زد میں آجاتی ہیں۔ ادب میں اقدار کی اہمیت کے سلسلے میں کسی نوعی بحث میں الجھنے کی ضرورت نہیں کیوں کہ ظاہر ہے یہ مصنّف کے صوابدید پر منحصر ہے۔ لیکن افسانہ میں قدر چونکہ مجرّد طور پر داخل نہیں ہوتی بلکہ واقعہ اور کردار کا گوشت پوست بن کر اس میں شامل ہوتی ہے اس لیے اس مسئلہ پر اسی نوعیت سے غور کیا جانا چاہیے۔ واقعہ کے معنی ہیں کچھ نہ کچھ ہونا، اچّھا، برا یا ایسا کچھ جو نہ اچّھا ہو نہ برا اور یوں بھی ہوتا ہے کہ دو ناپسندیدہ چیزوں کے درمیان کسی ایک کا انتخاب کرنا پڑتا ہے جسے نفسیات میں Avoidance-avoidance conflict کہا جاتا ہے۔ ان چاروں قسم کی صورتِ حال میں عام طور سے براہ راست تاثر واقعہ کے ذریعہ مرتب ہوتا ہے، لیکن یہ بھی ہوتا ہے کہ یہ تاثر قاری تک کردار کے

توسط سے پہنچے۔ واقعہ کردار کے بغیر ممکن نہیں اور کردار بغیر واقعہ کے۔ ہوتا بس یہ ہے کہ اگر "مجموعی حقیقت" کے اظہار میں کلیدی رول "ہونے" کا ہو تو وہ واقعہ کے ضمن میں آتا ہے اور اگر یہ رول "کرنے" کا ہو تو اسے کردار کے خانے میں رکھتے ہیں (طوالت کے خوف سے فی الحال مثالوں سے گریز کیا جارہا ہے) چنانچہ واقعہ اور کردار کو الگ الگ خانوں میں نہیں رکھا جاسکتا لیکن یہ بات بالکل بدیہی ہے کہ اچھّے افسانہ میں قدر ناصح کا وعظِ خشک بن کر نہیں بلکہ واقعہ یا کردار اور کبھی کبھی دونوں کے توسط سے داخل ہوتی ہے اور چونکہ ان دونوں کا قائم ہونا اس وقت تک ممکن نہیں جب تک وہ اپنے وجود کا اثبات ان احساسات اور ادراکات سے نہ کریں جو انسانی زندگی سے علاقہ رکھتی ہیں اس لیے قدر کسی نہ کسی شکل میں خود بخود افسانوں میں داخل ہو جاتی ہے۔

حوالہ جاتی عنصر نہ تو افسانوی ادب کی خوبی ہے نہ خامی۔ اصل مسئلہ یہ ہے کہ وہ افسانہ کی ساخت کا حصّہ بنتا ہے یا نہیں۔ تخلیق کی ساخت کا حصّہ بن جانے کی صورت میں، امین آباد، لکھنؤ کا صرف وہ بازار نہیں رہ جاتا جس سے ہم اور آپ واقف ہیں اور یہ واقفیت تخلیق میں اس کی موجودگی کے جواز پر اثر انداز نہیں ہوتی۔ بر خلاف اس کے اگر وہ اس داخلی نظم کا حصّہ بننے میں ناکام ہے تو کوئی فرضی نام یا اس کا نہ ہونا بھی اسی قدر بے وقعت رہے گا جتنا کوئی ایسا نام یا واقعہ جو "حوالہ جاتی عنصر" کے ذیل میں آتا ہے۔ چنانچہ حوالہ جاتی عنصر افسانوی ادب کا نوعی مسئلہ ہے ہی نہیں۔

مجموعی طور سے کہا جاسکتا ہے کہ افسانہ میں واقعات کی ناگزیریت ہی امکان کو حدِ امکان میں لاتی ہے۔ زمان و مکان کے بغیر واقعہ قائم نہیں ہو سکتا۔ افسانہ اپنی ناگزیریت کا جواز خارج سے حاصل ضرور کرتا ہے لیکن اس کے بعد وہ ایک خود مختار اکائی بن جاتا ہے اور اس کی یہ خود مختاری ہی اسے حالات اور وقت کی تبدیلی کے باوجود قائم رکھتی ہے۔

(۱۹۹۱ء) ■ ■

افسانہ کی تنقید

چند مباحث

(۳)

افسانوی ادب پر نظریاتی اور عملی تنقید کی شفق کھلی ہوئی ہے پچھلے پندرہ بیس برسوں میں افسانہ پر جتنا اور جیسا لکھا گیا ہے اتنا اور ویسا اس سے قبل کے پچاس برسوں میں نہیں لکھا گیا۔ دیدہ ریزی، گہرائی اور شدّت ان تنقیدی کاوشوں کی پہچان ہیں اور بلا تامل کہا جاسکتا ہے کہ اس میں شمس الرحمٰن فاروقی صاحب کے دعووں اور معروضات کا بہت بڑا حصّہ ہے۔

فاروقی کے بعض بلکہ بیشتر خیالات سے اختلاف کیا جاتا ہے اور ضرور کیا جانا چاہیے، لیکن ان سے صرفِ نظر ممکن نہیں۔ انہوں نے افسانوی ادب کی تنقید کی عمومی حیثیت کو خصوصی حیثیت بخشی ہے، افسانوی ادب کی تنقید کے ان پہلوؤں کو جو فن کو آنکتے وقت کناروں پر رہتے تھے

مرکزی حیثیت دی ہے، ان اصطلاحات اور نیم اصطلاحات کو جنہیں زیبِ داستاں کے طور پر استعمال کیا جاتا تھا، داستان کے اہم مباحث بنادیا ہے۔ افلاطون کی جمہوریہ کے بارے میں وھائٹ ہیڈ نے کہا تھا کہ بعد کا سارا فلسفہ اس پر حواشی کی حیثیت رکھتا ہے۔ افسانہ سے متعلق شمس الرحمٰن فاروقی کی کاوشوں کے بارے میں یہ تو نہیں کہا جاسکتا، لیکن یہ ضرور تسلیم کیا جانا چاہیے کہ ان کی ''حمایت'' ہی نے افسانہ کو اس دلدل سے نکالا ہے جس میں وہ خود ان کے فرمودات سے گلے گلے دھنس گیا تھا۔ ان کے مطالبات پر پورے اترنے والے افسانوں ہی نے افسانہ اور افسانہ نگاروں کی نئی نسل کو اسی طرح Dogmatic slumber سے بیدار کیا ہے جیسے کانٹ کو ہیوم کے فلسفے نے کیا تھا۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے افسانہ کے تعلق سے جن مسائل سے بحث کی ہے ان میں زبان، پلاٹ، واقعہ، واقعیت، زمان و مکان، بیانیہ، علامت اور کہانی پن شامل ہیں جو افسانہ کی تنقید کے سارے نہیں تو تقریباً سارے پہلوؤں کو محیط ہیں۔ اس وقت صرف زبان اور واقعہ سے متعلق ان کے خیالات سے بحث کی جائے گی اور کوشش یہ ہوگی کہ ایسے نتائج پر پہنچا جائے جن پر موافق اور مخالف متحد نہ بھی ہو سکیں تو کم از کم ایک دوسرے کی بات سمجھ سکیں اور ان سوتوں کا پتہ لگانے کی بھی جستجو کی جاسکے جن سے یہ مباحث پھوٹے ہیں۔ ظاہر ہے اس کاوش میں ان کے دوسرے مضامین پر بھی نظر ڈالنا ہوگی۔ اس ضمن میں فاروقی کے مختلف مضامین سے چند اقتباسات درج ذیل ہیں:

(۱) میں بذاتِ خود اس خیال (کولرج کا نکتہ نظر) سے متفق نہیں ہوں اور

اسی لیے نظم اور نثر کو الگ الگ، مستقل اور واضح حیثیتیں دیتا ہوں کیونکہ اگرچہ یہ درست ہے کہ کبھی کبھی نثر نظم بن سکتی ہے لیکن نظم کبھی نثر نہیں بن سکتی۔

(ادب پر چند مبتدیانہ باتیں)

(۲) خلاقانہ نثر میں (جو دراصل شاعری کی ایک شاخ ہے) تشبیہ اور استعارہ نامناسب نہیں اور نغمگی بھی اچھی نثر کی خصوصیت ہوتی ہے۔

(ادب پر چند مبتدیانہ باتیں)

(۳) اس نظم (اقبال) کے لہجہ میں جو وقار ہے وہ نثر کو نصیب نہیں ہو سکتا۔

(ادب پر چند مبتدیانہ باتیں)

(۴) فن پارہ کی پہلی قدر یہ ہوتی ہے کہ اس میں بیان کردہ تجربات اس طرح بیان کیے جائیں کہ ان تک سمجھدار پڑھنے والوں کی رسائی ہو سکے۔ اگر ایسا نہیں تو تجربہ کی اہمیت مسلم ہوتے ہوئے بھی فن کار کمزور اور ناکام ہے۔

(ادب پر چند مبتدیانہ باتیں)

(۵) میں ہرگز یہ ماننے کے لیے تیار نہیں ہوں کہ غزل ہر طرح کے مضامین پر قادر ہے۔

(شعر کی ظاہری ہئیت)

(۶) شعر کی زبان کی ترکیب، وضع اور مشینری بالکل مختلف (اور اکثر) عام زبان کے مقابلہ میں بے رحمی سے توڑی پھوڑی ہوئی، کھینچی تانی ہوئی اور نامانوس ہوتی ہے۔

(ترسیل کی ناکامی کا المیہ)

(۷) اور پھر قاموس نامے کے حوالے سے "اور ہر وہ بات جو نثر میں کہی جاسکتی ہو شعر میں نہ کہو کیونکہ شعر مثل بادشاہ ہے اور نثر مثل رعیت۔ جو چیز بادشاہ کے لیے مناسب ہے وہ رعیت کے لیے نامناسب ہے"۔

گویا بنیادی بات یہ ہے کہ ان کے خیال میں چوں کہ نثر نظم کے لہجہ کے وقار سے محروم ہوتی ہے اور اس میں زبان "بے رحمی سے توڑی پھوڑی ہوئی، کھینچی تانی ہوئی اور نامانوس" نہیں ہوتی، استعارہ، علامت اور پیکر کا استعمال نثر نگار کو روا نہیں اور "شعر مثل بادشاہ کے ہے اور نثر مثل رعیّت" اس لیے افسانہ شاعری کے مقابلے میں کم تر درجہ کی چیز ہے کیونکہ اس کی بنیاد نثر پر قایم ہے۔ "ترسیل کی ناکامی کا المیہ" سے ایک اہم نتیجہ یہ بھی برآمد ہوتا ہے کہ مشترک نسب نما کی عدم موجودگی کی وجہ سے اکثر ترسیل میں دقّت پیش آتی ہے لیکن شاعری کی زبان بے رحمی سے توڑی پھوڑی ہوئی، کھینچی تانی ہوئی اور نامانوس ہونے کی وجہ سے اور استعارہ، علامت اور پیکر کی مدد سے نثر کے مقابلہ میں، جسے ان کی حمایت حاصل نہیں ہوتی، ترسیل میں مقابلتاً زیادہ کامیاب ہوتی ہے۔ اس ضمن میں انہوں نے دو تین ڈراموں کے حوالے دے کر، جو ظاہر ہے نثر میں ہیں، زبان کی بے بضاعتی پر مُہر تصدیق ثبت کر دی ہے اور یہ سب کچھ نثر کے ذریعہ ہی کیا گیا ہے۔

زبان کے بارے میں فاروقی کے نظریہ نے بہت سی الجھنیں کھڑی کر دی ہیں، خود ان کے لیے اور دوسروں کے لیے بھی۔ وہ علامت ،استعارہ اور پیکر کو زبان کے باہر کی چیز سمجھتے ہیں جن کے ذریعہ زبان اپنی نوعی کمزوری پر قابو پانے میں بڑی حد تک کامیاب ہو جاتی ہے۔

فاروقی نے اس نظریہ کو بنیاد بنا کر دورِ حاضر کی شاعری کی مستقبل میں تفہیم پر زور دیا ہے۔ اس کے یہ معنی ہوئے کہ علامت، استعارہ اور پیکر وغیرہ بھی، شاعری کی حد تک، زبان کی اس معذوری کو دور کرنے میں

کامیاب نہیں ہوپاتے کیونکہ اگر ان کے استعمال سے زبان کی یہ معذوری دور ہو جاتی تو شعر دورِ حاضر ہی میں سمجھ میں آجاتا۔ اس بظاہر نا قابلِ حل صورتِ حال کا اصل سبب یہ ہے کہ زبان اور ترسیل میں اس کے طریقِ کار کے سلسلے میں ان کا نقطۂ نظر توجہ کا طالب ہے۔

زبان میں تبدیلی کا عمل مستقلاً جاری رہتا ہے۔ بونے می ڈابری BONAMY DOBREE نے اپنی مشہور تصنیف MODREN PROSE STYLE میں جو پہلی بار ۱۹۶۴ء میں شائع ہوئی تھی، زبان کے بارے میں لکھا ہے۔

> And new there must be if language, if prose, is to be kept alive. Only a changing language is a living one. Words, perhaps, metaphors, means of approach, become worn out with use, they are like coins which gradually get rubbed so that we can not see what is on them. They may still serve as a means of exchange until they get too rubbed, but they do no longer give us any distinct impression of a thing.

ان خیالات کی بازگشت فاروقی کی تحریروں میں بھی سنائی دیتی ہے لیکن ڈابری نے کوئی بڑا تیر نہیں مارا ہے۔ تقریباً دو ہزار سال قبل

ہورلیس نے "فن شاعری" میں زبان کے بارے میں مندرجہ ذیل خیالات کا اظہار کیا تھا۔

"لاطینی شاعر ورجل VERJIL اور کیٹو CUTO اور دوسرے شعرا نے نئے نئے الفاظ تراشے ہیں اور غالباً یہ آزادی شاعروں کو آئندہ بھی حاصل رہے گی۔ جس طرح موسمِ خزاں میں درختوں کے پتے گر جاتے ہیں اسی طرح الفاظ بھی بوڑھے ہو کر مر جاتے ہیں۔ موسمِ بہار میں جس طرح نئے نئے پتے نکلتے ہیں اسی طرح نئے عہد کے تقاضوں کو پورا کرنے کے لیے نئے الفاظ کی ضرورت پڑتی ہے اور یہ الفاظ ہی مروّج اور مقبول ہوں گے۔ ہم اور ہماری تحریریں بھی ایک دن ختم ہو جائیں گی۔ بہت سے ایسے الفاظ جو آج رواں اور مستند سمجھے جاتے ہیں وہ کل رد کر دیے جائیں گے۔ بول چال اور رواج کے معیار ہی الفاظ کی زندگی کا تعین کرتے ہیں، اور بہت سے ایسے الفاظ جو آج مسترد کر دیے جاتے ہیں کل پھر پیدا ہو جاتے ہیں۔

(MANY WORDS ARE REBORN THAT HAD BEEN OUTCAST)

J.A. NOXON (POETICS)

دو ہزار سال کے تقدم کے باوجود ہورلیس ڈابری سے ان معنوں میں آگے ہے کہ اس نے متروک اور مسترد الفاظ کے دوبارہ سکہ رائج الوقت بن جانے کے امکان پر زور دیا ہے۔ گویا گریشم کے قانون(GRESHAM'S LAW)

کا زبان پر انطباق کچھ ایسا مناسب نہیں اور یہ نہیں ہوتا کہ جو لفظ آج کھوٹا سکہ بن جائے وہ ہمیشہ ہی کھوٹا سکہ رہے۔ لیکن اس سے زیادہ اہم بات ہورلیس نے یہ کہی ہے کہ نئے الفاظ کی ضرورت کا اصل سبب نئے عہد کے تقاضے ہوتے ہیں جب کہ فاروقی کے خیال میں نئے عہد کے تقاضے زبان کو CORRUPT کر دیتے ہیں۔

اگرچہ ہورلیس کی بات دل کو لگتی ہے، لیکن زبان کے بعض بنیادی پہلوؤں پر اب بھی روشنی نہیں پڑی۔ اصل بات یہ ہے کہ چوں کہ تبدیلی کا عمل ہر وقت جاری و ساری رہتا ہے، کبھی کم کبھی زیادہ۔ اس لیے بنیادی طور پر زبان مکمل اظہار کی صلاحیت سے ہمیشہ ہی کچھ کم یا محدود ہوتی ہے اور وہ لمحہ کبھی نہیں آتا جب یہ کہا جاسکے کہ زبان مکمل ہو گئی ہے۔ لیکن ایسا کیوں ہوتا ہے؟ ایک سبب کی جانب تو ہورلیس نے اشارہ کیا ہے لیکن اس معذوری کے چند اور بھی اسباب ہیں۔ دوسری بات یہ کہ ہمیں اس پہلو پر بھی غور کرنا چاہیے کہ کہیں ایسا تو نہیں کہ زبان کا (کسی بھی مخصوص وقت میں) مکمل اظہار کی صلاحیت سے محروم ہونا یا اظہار پر مکمل طور سے قادر نہ ہونا ہی اسے اپنے حدود سے آگے لے جاتا ہو (اس جانب ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے اشارۃً کہا ہے "زبان کے آگے جانے کا راستہ زبان سے ہو کر ہی گذرتا ہے")

آیئے اس مسئلہ پر ذرا گہرائی سے غور کرنے کی کوشش کریں۔

سلسلۂ واقعات یا کسی پیچیدہ صورتِ حال (COMPLEX SITUATION) کو جانے دیجیے، کسی چھوٹے سے واقعہ، صورتِ حال یا حادثے کو پورے طور سے بیان کرنے سے کسی ایک زبان کے نہیں بلکہ دنیا کی ساری

زبانوں کے سارے الفاظ قاصر ہیں۔ کیوں؟ اس لیے کہ واقعہ، اپنی اصل حالت میں، ہمیشہ اظہار کے وسائل سے بڑا ہوتا ہے۔ ایک چھوٹی سی NON-VERBAL REALITY ''ایک شخص جارہا تھا'' اور اس کے اظہار کے معنوی امکانات کی صرف چند صورتوں پر غور کیجیے۔

ایک شخص جارہا تھا۔ (بیٹھا لیٹا یا کھڑا نہیں تھا)

ایک شخص جارہا تھا۔ (قریب المرگ تھا)

ایک شخص جارہا تھا۔ (شکست خوردہ)

ایک شخص جارہا تھا۔ (خرسم وشادماں)

ایک شخص جارہا تھا۔ (کوئی بھی شخص جس سے میں واقف نہیں)

وغیرہ وغیرہ

یہاں معنی بھی لامحدود ہوسکتے ہیں اور ان کا تعین صرف الفاظ سے نہیں بلکہ سیاق وسباق سے بھی ہوگا اور چونکہ امکانات کی دنیا لامحدود ہوتی ہے اس لئے سیاق وسباق بھی لامحدود ہوں گے چنانچہ معنی کا تعین صرف الفاظ کی ترتیب اور لغوی معنی سے ممکن نہیں۔

اب تاکیدات پر غور کیجیے۔

ایک شخص جارہا تھا۔ (صرف ایک شخص)

ایک شخص جارہا تھا۔ (غیر معمولی بات) یا کتا بلی نہیں بلکہ ایک شخص (انسان) جارہا تھا۔

ایک شخص جارہا تھا۔ (ایک شخص کو رخصت کرنے کے لیے اتنے بہت سے لوگ موجود تھے۔) وغیرہ

ایک شخص جارہا تھا۔ (اس وقت نہیں جارہا ہے بلکہ جارہا تھا۔)
ایک شخص جارہا تھا۔ (معمولی سی بات) وغیرہ وغیرہ

لہجہ سے معانی کی دنیا میں یہ تبدیلیاں ان کے علاوہ ہیں جو طنز، مسرّت، غصہ، افسوس اور دوسرے جذبات کا اظہار کرتی ہیں۔ یہ تو خیر ایک صورت حال کے چند ممکنہ لفظی پیکر تھے۔ ایک بالکل سامنے کا لفظ لے لیجیے مثلاً "کتاب"۔ اس صحیح ترین معنیٰ صرف لفظ "کتاب" سے ادا ہو سکتے ہیں، چاہے اسے کسی زبان میں ادا کیا جائے (کیونکہ زبان کی تبدیلی سے قضیہ نہیں تبدیل ہوتا)

فرض کیجیے کوئی شخص لفظ "کتاب" کے معنی نہیں جانتا اور آپ سے دریافت کرتا ہے کہ "زید کتاب پڑھ رہا ہے" میں لفظ "کتاب" کے کیا معنی ہیں؟ اگر آپ اس لفظ کے صحیح ترین معنی اسے بتانا چاہتے ہیں تو آپ کہیں گے "کتاب" کے معنی ہیں "کتاب"۔ لیکن یہ تو کوئی بات نہ ہوئی۔ وہ حیرت سے آپ کا منہ دیکھتا رہ جائے گا۔ اس کو حیرت زدہ دیکھ کر ہو سکتا ہے آپ اس سے کہیں "کتاب یکجا کیے ہوئے مجلد اوراق کو کہتے ہیں" ممکن ہے وہ اس جواب سے مطمئن ہو جائے لیکن کیا یہ جواب مکمل ہے؟ کیا کتاب کے معنی وہی ہیں جو آپ نے بتائے ہیں اور اس کے علاوہ کوئی معنی ممکن نہیں؟ یہ بھی تو ممکن ہے کہ مجلد اوراق سادے ہوں، یعنی ان پر کچھ بھی نہ لکھا ہو۔ آپ کہیں گے معنی میں یہ الفاظ بھی بڑھا لیجیے۔ چلیے بڑھا لیے۔ لیکن مسئلہ اب بھی حل نہیں ہوا کیوں کہ ممکن ہے اس کتاب کا ہر ورق الگ الگ کتابوں کا ہو۔ چلیے اس مشکل کو بھی دور کر لیا۔ کیا مسئلہ حل ہو گیا؟ جی نہیں۔ ممکن ہے کتاب میں صرف معکوس

تصاویر ہوں جنھیں پہچاننا بھی مشکل ہو، ممکن ہے یہ کوئی آسمانی صحیفہ ہو جسے کتاب کہنا مناسب نہ ہو۔ ممکن ہے اس میں صرف تصاویر اور نقشے ہوں۔ آپ کہیں گے معنی میں چند الفاظ کا اضافہ کر کے یہ سقم بھی دور کر لیجیے۔ لیکن مشکل اس کے بعد بھی اپنی جگہ قائم رہے گی۔ ممکن ہے اس کے صفحات بے ترتیب ہوں، ممکن ہے کتاب کی ساری عبارت بے معنی الفاظ کا مجموعہ ہو، یا اوراق اس حد تک کرم خوردہ ہوں کہ یہ بھی اندازہ نہ لگایا جاسکے کہ اس کے صفحات پر کچھ لکھا یا چھاپا گیا تھا یا نہیں۔ یہ بھی ممکن ہے کہ اس کی لمبائی چوڑائی اتنی زیادہ ہو کہ اسے کتاب نہ کہا جاسکے یا اتنی چھوٹی ہو کہ اسے تعویذ کے نام سے یاد کرنا مناسب ہو۔ غرض اس معمولی لفظ "کتاب" کے معنوں میں اضافہ کرتے جایئے مکمل معنی کبھی بیان نہ ہو سکیں گے۔ مکمل ترین بلکہ صحیح ترین اظہار صرف معنوی تکرار (TAUTOLOGY) کی صورت اختیار کر سکتا ہے۔

اب ایک اور صورت حال پر غور کیجیے۔ میز پر ایک سرخ گیند رکھ کر اس میز کے چاروں طرف جو لوگ کھڑے ہوں ان سے اس گیند کو بیان کرنے کے لیے کہیے۔ ہر شخص کا بیان دوسرے کے بیان سے مختلف ہو گا۔ کوئی اس کے رنگ کا ذکر کرے گا، کسی کو اس کی گولائی کے بارے میں شبہہ ہو گا، کوئی اس حصّہ کو اہمیت دے گا جس پر روشنی پڑ رہی ہے، کوئی اسے خوشی کی علامت سمجھے گا، کسی کو حادثہ کے بعد سڑک پر پھیلا ہوا خون یاد آئے گا اور کسی کو اپنے بچپن میں کھوئی ہوئی گیند۔ غرض یہ سلسلہ بھی لامحدود ہو گا۔ صفحات کے صفحات سیاہ کرتے جایئے کتاب اور گیند ایسی معمولی سی چیز کا بیان ممکن نہ ہو سکے گا اور جب ایک معمولی سی چیز مکمل طور سے بیان نہ کی جاسکے تو کسی پیچیدہ

صورت کا بالکل صحیح صحیح بیان کیسے ممکن ہو سکتا ہے؟

لیکن حیرت انگیز بات یہ ہے کہ زبان کا یہی عجز اس کا اعجاز بن جاتا ہے۔ چونکہ بالکل صحیح صحیح معنی کا بیان ممکن نہیں، وہ لفظ کا ہو یا کسی صورت کا، اس لیے ہر لفظ اور بیان کے چاروں طرف ممکن معانی کا ایک ہالہ سا قایم ہو جاتا ہے۔ فن کار اپنے فن اور قوت متخیلہ سے اس ہالہ میں نئے نئے رنگ بھر سکتا ہے اور بھرتا ہے۔ یعنی لفظ کے معنوی حدود ہی اسے معنی کے حد تک لامحدود بنا دیتے ہیں۔ یہی صورت بیان کے ساتھ بھی ہوتی ہے یعنی ہر جملہ کے بالکل صحیح معنی کی ترسیل صرف اسی جملہ سے ممکن ہے۔ یہاں جملہ سے مراد قضیہ ہے۔ جملہ تو بدل سکتا ہے لیکن قضیہ (PROPOSITION) اپنی جگہ قایم رہتا ہے اور ہر جملہ میں ہزاروں بلکہ لامحدود امکانات پوشیدہ رہتے ہیں اور ہر لفظ اور ہر جملہ سابقہ اور بعد میں آنے والے الفاظ اور جملوں اور صورتِ حال کے حوالہ سے اپنی معنوی تہیں کھولتا ہے۔ گویا زبان کا یہ عجز ہی اسے TAUTOLOGY ہونے سے محفوظ رکھتا ہے اور تہہ داری کو ممکن بناتا ہے۔ اگر زبان بالکل صحیح معنی بیان کرنے پر قادر ہوتی تو اس کی دنیا بے حد محدود اور ابتدائی شکل میں ہوتی اور ہمیشہ اسی شکل میں رہتی۔ اس میں صفت اور فعل کی اہمیت کے بجائے صرف اسم کی اجارہ داری ہوتی۔

اس سلسلے میں ایک اور نکتہ قابلِ غور ہے۔ مبالغہ، تمثیل، استعارہ اور علامت وغیرہ صفت کی توسیع ہیں کیونکہ لفظ اور قضیہ کے معنی کی تفہیم صرف صفت کے ذریعہ ہی ممکن ہوتی ہے۔ حد یہ ہے کہ صفت کے معنی بھی صرف صفت کے ذریعہ ہی بیان کیے جا سکتے ہیں اور وہ بھی مکمل طور سے

نہیں (لہلہاتے ہوئے کھیت کو چھوڑیے ایک پتّی ہی کو کوئی مکمل طور سے بیان کردے۔ .ONE SHADE THE LESS, ONE SHADE THE MORE کا احساس ہمیشہ موجود رہے گا۔ شاید یہ کہنا غلط نہ ہو کہ متعلق فعل بھی دراصل صفت ہی کی ایک صورت ہے۔ "ایک شخص تیزی سے جارہا تھا" اور "ایک شخص بہت تیزی سے جارہا تھا" میں "بہت" متعلقِ فعل ہے لیکن دراصل وہ "تیزی" کے معنوں میں اضافہ کرتا ہے۔ حد یہ ہے کہ اشیاء کے درمیان رشتے، جن کو زبان اور ادب میں بنیادی اہمیت حاصل ہے، دراصل صفت ہی کی ایک صورت ہیں۔ "ایک گیند میز پر رکھی ہوئی تھی" یا "پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے"۔ میں "پر" اور "سی" صفت ہی کی صورتیں ہیں۔ مبالغہ، تشبیہ، تمثیل، استعارہ اور علامت سے قطع نظر، کم بیانی (Under-statement) اور پُر بیانی (Over-statement) بھی زبان کی اسی خصوصیت سے قایم ہوتے ہیں کہ لفظ یا قضیہ کے معنی صفت کی کسی نہ کسی شکل کے ذریعہ ہی آشکارا ہوتے ہیں۔ چنانچہ مبالغہ کو تشبیہ، استعارہ اور علامت کی بنیاد قرار دینا توجہ طلب ہے۔ ان کی اصل بنیاد صفت ہے کیونکہ مبالغہ بھی صفت ہی سے برآمد ہوتا ہے۔

اس ضمن میں ایک اور نکتہ توجہ طلب ہے۔ تشبیہ، استعارہ، علامت اور تمثیل وغیرہ زبان سے باہر کی چیزیں نہیں بلکہ زبان ہی کے اوزار ہیں۔ ہندوستانی فلسفہ کی ایک مثال کے ذریعہ شاید اس مسئلہ کو زیادہ اچھی طرح سمجھا جا سکے۔ فطرت اور ایشور یا برہما کا رشتہ ایسا ہی ہے جیسا ماں اور بچّہ کا ہوتا ہے۔ ماں اپنے بچّہ کو اچھالتی ہے صرف اس لیے کہ اسے اپنے سینہ سے خوب اچھی طرح چمٹا لے، خود سے دور کرنے کے لیے نہیں۔ بالکل اسی

طرح زبان، تشبیہ ،استعارہ، علامت اور تمثیل کی شکل میں خود کو خود سے دور کرتی ہے، خود سے خود کو زیادہ قریب کرنے کے لیے۔

زبان کے بنیادی کردار پر اس طرح غور کرنے سے تشبیہ، استعارہ، علامت اور تمثیل وغیرہ کے زبان سے تعلق کی گتھی شاید حل ہو سکے۔ اِن اوزاروں کی مدد سے جو زبان ہی کا حصّہ ہیں، زبان اور معنی میں شیر و شکر کا تعلق قایم ہو جاتا ہے اور تیل اور پانی کی کیفیت ختم ہو جاتی ہے۔ یہ اوزار اُس وقت بے کار ثابت ہوتے ہیں جب زبان اپنی اس بنیادی خصوصیت سے روگردانی کرتے ہیں۔

زبان کی نارسائی کے سلسلے میں فاروقی نے جو سوالات قائم کیے ہیں ان پر مندرجہ بالا دلائل کی روشنی میں غور کیا جائے تو ایک بالکل مختلف منظرنامہ سامنے آتا ہے۔

مختصراً زبان کا عجز ہی اسے اعجاز بناتا ہے کیونکہ اگر زبان مکمّل اور بالکل نپے تلے اظہار پر قادر ہوتی تو تخلیق میں تہہ داری ناممکن ہو جاتی۔ تشبیہ ،استعارہ، علامت وغیرہ زبان کا حصّہ ہیں اور ان کے استعمال میں نثر اور نظم کی تخصیص غلط ہے لیکن زبان کے بعض اوزاروں کی حمایت شاعری کو زیادہ حاصل ہے اور بعض کی نثر کو اور اس حمایت کی تقسیم کی بنیاد پر نثر یا نظم کی فوقیت مستحکم نہیں ہوتی ،مزید یہ کہ لفظ، زبان اور اس کے داخلی اوزاروں کے عروج وزوال کا براہ راست تعلق عہد کے تقاضوں سے ہوتا ہے۔

اب چند باتیں واقعہ کے سلسلے میں

فاروقی نے اپنے اس خیال کا اظہار (بین السطور میں افسوس کے ساتھ) بار بار کیا ہے کہ افسانہ نگار اپنے قاری پر کس قدر اعتبار رکھتا ہے[1] اور "افسانہ کی شرط یہی ہے کہ افسانہ نگار اور قاری کے درمیان ایک غیر تحریری لیکن ناقابلِ شکست معاہدہ ہوتا ہے کہ افسانہ نگار جو بھی کہے قاری اس پر اعتماد کرلے گا"[2] (افسوس ایسا نہیں ہوتا۔ مصنّف)

اپنے دعوے کے ثبوت میں فاروقی نے MEIR STEIN BERG کی کتاب سے ایک ماہر نفسیات کا تجربہ اپنی زبان میں بیان کیا ہے جو ان کے الفاظ میں اس طرح ہے۔

"ایک فرضی شخص مثلاً زید کے بارے میں بعض باتیں کہی گئیں۔ شروع میں جو باتیں کہی گئی تھیں، عبارت کے آخری حصّہ میں ان تمام باتوں کی الٹی باتیں کہی گئیں مثلاً اگر شروع میں لکھا کہ زید بہت نیک دل اور مخیّر تھا تو آخر میں لکھا کہ بہت سخت دل اور کنجوس تھا۔ یا اگر شروع میں لکھا کہ زید بہت سخت دل اور کنجوس تھا تو بعد میں لکھا کہ وہ بہت نیک دل اور مخیّر تھا۔ دونوں طرح کی عبارتیں کئی لوگوں کو دی گئیں اور ان سے کہا گیا کہ ان کو جو عبارت دی گئی ہے اسے بغور بار بار

---

[1] افسانہ میں بیانیہ اور کردار کی کشمکش۔ صفحہ ۳۰۔ نیا اردو افسانہ۔ مرتب ڈاکٹر گوپی چند نارنگ

[2] افسانہ کی حمایت میں صفحہ ۱۱۵

پڑھ کر زید کے کردار کے بارے میں اظہار خیال کریں۔ ہر شخص نے اپنی عبارت کو بغور بار بار پڑھا لیکن زید کے کردار کے بارے میں جو اظہارِ خیال کیا وہ ان باتوں پر مبنی تھا جو عبارت کی شروع میں تھیں۔ اگر شروع میں زید کی تعریف لکھی تھی تو زید کو اچھّا آدمی بتایا گیا۔ اگر شروع میں زید کی برائی لکھی گئی تھی تو اس کو برا بتایا گیا۔ بعض پڑھنے والوں نے تو بعد کی عبارت کو بالکل ہی نظر انداز کر دیا اور بعض نے اس کی توجیہیں طرح طرح سے کیں۔ اس تجربے سے اس بات کا اندازہ ہو ہی سکتا ہے کہ افسانہ نگار اپنے قاری پر کس قدر اختیار رکھتا ہے۔[1] (آخری جملہ کی اہمیت واضح کرنے کے لیے اس کے نیچے خط کا اضافہ اس مضمون کے مصنّف نے کیا ہے۔)

فاروقی نے مندرجہ بالا اقتباس سے نتائج اخذ کرنے میں بہت زیادہ عجلت سے کام لیا ہے اور اس قدر توجہ نہیں صرف کی جس کا وہ مستحق تھا۔ نفسیات اور ادب کا معمولی طالب علم بھی اس تجربہ سے وہ نتائج نہیں نکالے گا جو فاروقی نے اخذ کیے ہیں۔ اس تجربہ یا فرضی تجربہ سے قطعاً یہ ثابت نہیں ہوتا کہ افسانہ نگار اپنے قاری پر بے حد اختیار رکھتا ہے، کیونکہ اوّل تو انہوں نے ایک تجربہ بیان کیا ہے، کوئی افسانہ نہیں پیش کیا۔ اسے کھینچ تان کر ایک افسانوی طرز کے بیان کا خلاصہ کہا جا سکتا ہے۔ وہ شاید افسانہ اور اس کے خلاصہ کو ایک

---

[1] افسانہ میں بیانیہ اور کردار کی کشمکش صفحہ ۲۹۔ ۳۰ نیا اردو افسانہ۔ مرتبہ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ

ہی چیز سمجھتے ہیں (اس جانب اشارہ ان کی بعض دوسری تحریروں سے بھی ملتا ہے۔) مزید یہ کہ انہوں نے جو نتیجہ نکالا ہے اس کا منقولہ عبارت سے سرے سے کوئی تعلق ہی نہیں۔ اس کے بر خلاف مذکورہ عبارت سے بظاہر صرف مندرجہ ذیل نتائج بر آمد ہوتے ہیں۔

(۱) جو بات ابتدائی حصہ میں کہی جاتی ہے قاری اسے قبول کرلیتا ہے اور بعد کی باتوں کو طرح طرح کی تاویلیں کر کے نظر انداز کر دیتا ہے (اس نتیجہ سے افسانہ میں RHETORICS کی اہمیت بالکل ختم ہو جاتی ہے۔

(۲) قاری شروع کی عبارت جس توجہ اور انہماک سے پڑھتا ہے بعد کی عبارت اس توجہ اور انہماک سے نہیں پڑھتا، چنانچہ بعد میں کہی جانے والی باتوں کا اثر اس پر زیادہ نہیں ہوتا۔

(۳) تیسرا ممکنہ نتیجہ یہ بر آمد ہوتا ہے کہ راوی (وہ حاضر ہو یا غائب) یا مصنف ابتدا میں زید کی تعریف و توصیف یا برائی میں جس قدر زورِ بیان صرف کرتا ہے بعد کے حصہ میں خود اپنی کہی ہوئی باتوں کی تردید اس قدر موثر طریقہ سے نہیں کرپاتا۔

ان کے علاوہ بھی ممکن ہے کچھ نتائج بر آمد ہوتے ہوں لیکن وہ نتیجہ جو فاروقی نے نکالا ہے یعنی "اس بات کا کچھ، انداز ہو سکتا ہے کہ افسانہ نگار اپنے قاری پر کس قدر اختیار رکھتا ہے "کسی طرح بر آمد نہیں ہوتا بلکہ ان کے بر آمد کردہ نتائج سے افسانہ نگار گمراہ ضرور ہو سکتا ہے کہ جو بات بھی کہنا ہو افسانہ کے شروع ہی میں کہدو، قاری اسے تسلیم کرلے گا ورنہ اگر اس کام میں دیر کی تو کردار، بیانیہ، مکالمہ، RHETORICS یعنی بدیعیات، کرداروں کا ارتقا، بعد میں

پیش آنے والے واقعات اور افسانہ نگاری کے دوسرے اوزار پہلے والے تاثر کا کچھ بگاڑ نہ پائیں گے۔ افسانہ کے لیے ابتدا، درمیان، کشمکش اور اس کی تحلیل (RESOLUTION) پر اصرار نہ کرنے کے باوجود یہ کہا جاسکتا ہے کہ اس نتیجہ کو اگر افسانہ نگاروں نے رہنما اصول کے طور پر قبول کر لیا تو افسانہ نگاری کا سارا تار و پود بکھر جائے گا۔

اس "غیر تحریری لیکن ناقابل شکست معاہدہ" پر اصرار کرنے کے بعد فاروقی نے "پریم چند کی تکنیک کا ایک پہلو" میں ایک بہت پتے کی بات کہی ہے۔

"وہ افسانہ نگار جو ناقابلِ یقین یا بعید از قیاس باتیں لکھتے ہیں، ان سے قاری کو یہ شکایت نہیں ہوتی ہے کہ بعید اور ناقابلِ اعتبار باتیں لکھ رہے ہو بلکہ شکایت یہ ہوتی ہے کہ تم نے فلاں فلاں واقعات یا کرداروں کے لیے مناسب پس منظری حالات نہیں مہیا کیے ہیں جن کی روشنی میں وہ واقعات یا کردار بعید از قیاس نہ رہ جاتے۔"[1]

فاروقی کے مندرجہ بالا خیالات سے اختلاف کرنا مشکل ہے اور کسی واقعہ کے ہونے کے احتمال ہی کو اس کی واقعیت کی دلیل قرار دے کر تو وہ "واقعہ" کی تہہ تک تقریباً پہنچ گئے ہیں۔ اس خیال کو تقویت اسی مضمون کے اس جملہ سے بھی ملتی ہے "ممکن ہے یہ سب کچھ اسی طرح ہوا ہو جس طرح پریم چند نے بیان کیا ہے۔[2] لیکن افسوس انہوں نے اس منطق کے مضمرات کی جانب پوری طرح توجہ نہیں دی۔

---

[1] افسانہ کی حمایت میں صفحہ ۱۱۵

[2] افسانہ کی حمایت میں صفحہ ۱۱۶

وہ طلسم ہوشربا اور داستان امیر حمزہ میں واقعات کی کثرت کے مدعی ہیں۔ داستانوں میں واقعات قدم قدم پر موجود رہتے ہیں لیکن داستان اور افسانہ کے "واقعہ" میں زمین آسمان کا فرق ہوتا ہے۔ داستانوں کے واقعات" میں نہ کوئی داخلی منطق ہوتی ہے نہ کوئی داخلی ربط۔ یہی سبب ہے کہ داستان کو جس جگہ سے بھی پڑھنا شروع کر دیا جائے، سابقہ واقعات سے عدم واقفیت، تسلسل اور دلچسپی کی راہ میں حائل نہیں ہوتی جب کہ اس کے برخلاف افسانہ (یہاں افسانہ سے مراد ہے اچھا افسانہ ہے) کا ہر واقعہ دوسرے واقعہ سے اگر خارجی نہیں تو ایک طرح کے داخلی ربط سے ضرور پیوست ہوتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہو تو افسانہ کے کسی واقعہ کے بارے میں یہ کہا ہی نہیں جا سکتا ہے کہ ایسا ہونا ممکن نہیں۔ ممکن نہ ہونے کے یہ معنی نہیں کہ ایسا ہو نہیں سکتا بلکہ اس کے معنی یہ ہیں کہ مذکورہ افسانہ کی داخلی منطق سے وہ پوری طرح ہم آہنگ نہیں۔ (اچھے اور خراب افسانہ کے درمیان ایک فرق یہ بھی ہوتا ہے)۔ برخلاف اس کے ہم داستان سے یہ توقع نہیں کرتے کہ ہر واقعہ دوسرے واقعہ سے اس طرح پیوست ہو کہ پوری تخلیق ایک اکائی بن جائے۔

واقعہ ہے کیا؟ کوئی فیصلہ، کوئی قدم، کوئی حادثہ، کسی واقعہ کا ردِّ عمل، وہ اچھا ہو یا برا، ذہن سے گزرنے والی لہر اور اس کا احساس وغیرہ وغیرہ۔ چونکہ ہر امکان میں واقعہ بننے کی صلاحیت پنہاں ہوتی ہے اس لیے واقعہ کے ضمن میں آنے والی چیزوں کا ذکر یا ان کا تصور بھی ممکن نہیں کہ امکانات کی دنیا لامحدود ہے۔ لیکن کیا ہر واقعہ افسانہ کا واقعہ بن سکتا ہے یا بن جاتا ہے؟ اس کا جواب ہاں میں بھی ممکن ہے اور نہیں میں بھی کیونکہ واقعہ کو اپنے واقع ہونے کا جواز افسانہ

کے داخل سے فراہم کرنا ہوتا ہے، جس کے بغیر حقیقی دنیا کا واقعہ بھی افسانہ کا واقعہ نہیں بن پاتا۔ یہ بات ایک مثال کے ذریعہ شاید واضح ہو سکے۔

لکھنؤ میں ہنومان سیتو نام کا ایک پل ہے۔ یونیورسٹی کی جانب پل کی ڈھلان پر سڑک کے ایک طرف فٹ پاتھ پر دو تین جھگیاں[1] بنی ہوئی ہیں، ٹوٹی پھوٹی، جن میں بیٹھ کر ہی داخل ہوا جا سکتا ہے۔ ان جھگیوں کے باہر پھولوں کے پودے لگے ہیں جو ظاہر ہے ان جھگیوں میں رہنے والوں نے ہی لگائے ہیں۔ اکتوبر نومبر میں یہ پودے پھولوں سے لد جاتے ہیں۔ لیکن کیا مندرجہ بالا حقائق واقعات افسانہ کے حوالہ سے واقعہ بن سکتے ہیں؟ شاید صرف اس قدر بیان (بیان اور بیانیہ کے فرق پر بحث پھر کبھی) کے حوالہ سے ایسا نہ ہو سکے۔ لیکن کیوں؟ اس لیے کہ جب تک یہ پودے افسانے میں اس طرح نہ اگیں کہ اس کا لازمی جزو معلوم ہوں اور اس کے دوسرے واقعات، کردار اور بیانیہ ان کے وجود کو اس کے داخلی نظم کا ناگزیز حصّہ نہ بنا دے، اس وقت تک جھگیوں کے باہر لگے ہوئے یہ پودے، پھولوں سے لدے ہونے کے باوجود، افسانہ کی حد تک، واقعہ نہیں بنتے۔ کیوں کہ ان جھگیوں میں رہنے والوں کی زندگی اور مفلسی ان پھولوں کو رنگ و خوشبو سے محروم کر دیتی ہے اور یہ ان کی زندگی سے ہم آہنگ نہیں معلوم ہوتے۔ افسانہ میں کسی چیز کا ہونا اس وقت واقعہ بنتا ہے جب وہ پورے افسانوی ڈھانچہ سے ہم آہنگ ہو اور وہ اس کا ایسا حصّہ بن جائے جسے غائب کر دینے سے پوری عمارت کا منہدم ہو جانا یقینی ہو۔

اسی سبب داستان کے واقعہ اور افسانہ کے واقعہ کے درمیان بہت بڑا

---

[1] اب یہ جھگیاں پل پر سے ہٹادی گئی ہیں۔

فرق ہوتا ہے۔ مزید یہ کہ فاروقی کا یہ خیال کہ قاری افسانہ نگار کی ہر بات مان لیتا ہے محتاجِ دلیل ہے۔ اور یہ بھی غلط ہے کہ قاری اور افسانہ نگار کے درمیان ایک ناقابلِ شکست معاہدہ ہوتا ہے۔ اگر ایسا ہوتا تو ایم۔ اسلم اور منٹو ایک ہی پایہ کے افسانہ نگار قرار پاتے، اچھے اور خراب افسانہ کے درمیان کوئی فرق نہ رہ جاتا اور ہر افسانہ میں پیش کیے جانے والے واقعات اور کردار (کردار اور واقعہ کو ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جا سکتا) کا پڑھنے والے پر یکساں اثر ہوتا یعنی ہر واقعہ کو قاری قبول کر لیتا۔ لیکن ایسا ہوتا نہیں ہے۔ فاروقی نے شولز اور کلاگ کا ایک اقتباس نقل کرنے کے بعد لکھا ہے۔

> "اس بیان سے یہ بات صاف ظاہر ہوتی ہے کہ کردار اور واقعہ کے آپسی ردّ عمل اور کردار نگاری کے ذریعے واقعات کے تانے بانے جوڑنا قدیم بیانیہ کی رسم نہیں۔ قدیم بیانیہ کی رسم یہی تھی کہ واقعات کی کثرت ہو، افسانہ کو موثر اور قابلِ قبول بنانے کے لیے ایسی بدیعات یعنی RHETORICS یعنی PERSUASIVE TECHNIQUES استعمال کی جائے جو بہت رنگین اور صنائع بدائع سے بھر پور ہو۔ جس شخص نے ہماری داستانوں کا ایک صفحہ بھی پڑھا ہے وہ اس بات کو تسلیم کرے گا کہ شولز اور کلاگ کا بیان ہماری داستانوں (یعنی ہماری اصل بیانیہ روایت) پر حرف بہ حرف صادق آتا ہے۔" [1]

---

[1] افسانہ میں بیانیہ اور کردار کی کشمکش۔ نیا اردو افسانہ۔ مرتب ڈاکٹر گوپی چند نارنگ صفحہ ۲۹

مندرجہ بالا بیان سے ایک پیراگراف قبل فاروقی لکھتے ہیں

"ہمارے نئے افسانے جن میں کردار کو کوئی خاص اہمیت نہیں بلکہ جن میں واقعہ ہی سب کچھ ہوتا ہے بیانیہ کی اصل روایت سے نزدیک تر ہیں۔ اور جب میں نئے افسانے کہتا ہوں تو میری مراد آٹھویں اور نویں دہائی کے افسانے ہیں جن میں باقاعدہ پلاٹ چاہے نہ بھی ہو لیکن ان میں واقعہ کی کثرت ہے۔ روایتی بیانیہ کی شان واقعات کی کثرت ہے، کردار نگاری کی نہیں"

فاروقی کا خیال ہے کہ "شولز اور کلاگ کا بیان ہماری داستانوں پر حرف بہ حرف صادق آتا ہے"۔[1] ان کے اس خیال سے اختلاف مشکل ہے لیکن جو بیان داستانوں پر صادق آتا ہے اسے بیسویں صدی کے آٹھویں اور نویں دہے کے افسانوں، بلکہ افسانہ، کا معیار بنانا غلط ہے کیونکہ داستان میں واقعہ نہیں ہوتا، بیانیہ کم اور بیان زیادہ ہوتا ہے اور کردار اور واقعہ بالکل ہی دولخت ہوتے ہیں۔ مزید یہ کہ معلوم نہیں داستانوں کی روایت کو آج کے افسانوں پر منطبق کرنے اور افسانہ کو داستانوں کی ارتقائی شکل تسلیم کرنے سے انکار کو فاروقی کس طرح ہم آہنگ کرتے ہیں۔ دونوں باتیں بیک وقت صحیح نہیں ہو سکتیں۔

داستان اور افسانہ کے واقعہ کے درمیان فرق کی وضاحت کے لیے فسانۂ عجائب کے دو اقتباسات دیکھیے۔

"شہ زادے نے ہنس کر کہا: اے مادر بہ خطا! تو کیا ہماری خطا معاف کرے گا، کہاں تک لاف و گزاف کا دم بھرے گا۔ انشاء

[1] افسانہ میں بیانیہ اور کردار کی کشمکش۔ نیا اردو افسانہ۔ مرتب ڈاکٹر گوپی چند نارنگ صفحہ ۲۹

اللہ تعالیٰ اور تو کیا کہوں، تجھے بھی اسی کے پائنتی بھیجتا ہوں۔ یہ سن کر وہ جھلایا۔ بنگلے سے سر نکال، تھوڑے سے ماش اس بد معاش نے اور کالا دانہ نکالا۔ اس وقت چرخ چکّر میں آیا اور زمین تھرّائی، جب سرسوں میں بنولے اور رائی ملائی؛ پھر تیتا تیتا اور لونا چماری کو نمک حرام نے پکارا، ان دانوں کو اس احمق نے آسمان کی طرف پھینک مارا دفعتۃً ابر تیرہ و تار گھر آیا، شہ زادے پر پتّھر اور آگ کا مینہ برسا۔ یہ بھی اسمائے رَدِّ سحر پڑھتا تھا۔ آگے بڑھتا تھا۔ جب آگ قریب آتی، پانی ہو کر بہہ جاتی۔ اور پتّھر بھی ہر ایک خاک تھا۔ ایسا وہ اسم پاک تھا۔[1]"

دوسرا اقتباس !

"یہ کہہ کر دو ماش چپ و راست پھینکے۔ دو جانور نئی صورت کے پیدا ہوئے : ہرن کے چہرے، طاؤس کا دھڑ، یاقوت کے سینگ، الماس کی آنکھیں، زمرّد کے پر۔ اور دو ٹھیکریوں پر کچھ لکھ کر ان کے سامنے رکھا۔ وہ پر ایک پنجے میں دبا کر اڑ گیا [2]"

ان دونوں اقتباسات کے درمیان کم و بیش ۱۳۰ صفحات حائل ہیں۔ لیکن ان واقعات میں اس قدر مزاجی یکسانیت ہے کہ اگر ان کے درمیان ایک آدھ جملہ کا اضافہ کر دیا جائے تو انہیں پڑھتے وقت اس فصل کا احساس تک نہ

---

[1] فسانۂ عجائب۔ مرتب رشید حسن خاں (۱۹۹۰ء) ڈی لکس ایڈیشن صفحہ ۱۲۱۔ ۱۲۲

[2] فسانۂ عجائب۔ مرتب رشید حسن خاں (۱۹۹۰ء) ڈی لکس ایڈیشن صفحہ ۲۵۴۔ ۲۵۵

ہو گا اور بیان میں کوئی خلل یا کھانچہ بھی نہ پڑے گا۔ کیوں ؟اس لیے کہ یہ واقعے صرف داستان کی حد تک واقعہ کے زمرے میں آتے ہیں اور داستان میں نہ کوئی داخلی منطق ہوتی ہے نہ ناگزیریت۔ اس میں کچھ بھی کہیں بھی ہو سکتا ہے۔ جب کہ افسانہ میں ہر واقعہ دوسرے واقعہ سے مربوط ، کردار سے ہم آہنگ اور بیانیہ سے شیر و شکر ہوتا ہے۔ ان کے درمیان ایک طرح کا داخلی ربط ہوتا ہے اور انھیں افسانہ کی داخلی منطق سے اپنے وجود کے اثبات کا جواز حاصل ہوتا ہے۔ افسانے میں واقعہ اور کردار دونوں کو یہ اثبات ان معیاروں سے حاصل کرنا ہوتا ہے، جنھیں "غیر ادبی معیار" قرار دیا جاتا ہے۔ امکانات، واقعہ، کردار اور کشمکش وغیرہ ان ہی "غیر ادبی معیاروں" کے زمرے میں آتے ہیں۔

یہ بحث خاصی تفصیل کی متقاضی ہے اور اس میں جانے کی اس وقت گنجائش نہیں لیکن یہ ضرور کہنا چاہوں گا کہ واقعہ افسانہ میں اس وقت تک وقوع پذیر ہو ہی نہیں سکتا جب تک وہ ان نام نہاد "غیر ادبی معیاروں" کو تسلیم نہ کر لے، مزید یہ کہ ادبی معیاروں کو از خود عیاں اصول کے طور پر ثابت کرنا ہو گا ورنہ جہاں دلیل، تجربہ، عمل فطرتِ انسانی یا خود فطرت سے دی گئی وہاں ہر معیار "غیر ادبی معیار" بن جائے گا۔

ہر واقعہ کے پسِ پشت کوئی نہ کوئی کردار ہوتا ہے۔ واقعہ کے عمل پذیر ہونے میں حصہ لینے والا، اسے بیان کرنے والا یا دیکھنے، سننے اور پڑھنے والا اور یہ کردار "غیر ادبی معیاروں" کی حمایت کے بغیر خود کو قائم کر ہی نہیں سکتا۔ واقعہ

کے سلسلے میں اس پریشانی نے فاروقی کو داستان سے مدد لینے پر مجبور کیا ہے۔

واقعہ ہماری آپ کی زندگی کی چیز ہے۔ وہ کردار کے دوسرے سرے پر نہیں ہوتا بلکہ دونوں کا وجود ایک دوسرے کے بغیر ممکن نہیں اور واقعات کی کھتونی داستان کے لیے تو "طرۂ امتیاز" ہو سکتی ہے، افسانہ کے لیے نہیں، کیوں کہ افسانہ کے واقعہ کے لیے ضروری ہے کہ وہ خود کو قائم کرے، جب کہ داستان کے 'واقعہ' کے لیے ایسا کرنا قطعاً ضروری نہیں۔

(۱۹۹۴ء) ■ ■

تہذیب، ثقافت اور افسانہ

تہذیبیں اپنے بنیادی رسم و رواج، بود و باش اور پیداوار کی بالکل ابتدائی شکلوں سے خاصی بلند ہونے کے بعد ثقافت کی شکل اختیار کرتی ہیں، اپنے ابتدائی آثاروں کو مکمل طور سے منہدم کیے بغیر۔ لیکن چونکہ ہمارے یہاں تہذیب و تمدن اور ثقافت میں عام طور پر فرق نہیں کیا جاتا اور انہیں مبادلہ پذیر (Interchangable) تصور کیا جاتا ہے اس لیے مختصراً ہی سہی اس پہلو پر بھی غور کرنا ضروری ہے۔

انگریزی میں تہذیب کے لیے لفظ Civilization اور ثقافت کے لیے Culture مروّج ہے۔ انگریزی کے یہ الفاظ متبادل نہیں ہیں اگرچہ ان میں مغائرت رات اور دن کی نہیں۔ ہم جب ہڑپا یا موہن جوداڑو کا نام لیتے ہیں تو بیشتر صورتوں میں ہمارے پیش نظر وہ اوزار ہوتے ہیں جو ان تہذیبوں سے متعلق لوگ استعمال کرتے تھے، جانوروں اور چرند وپرند کا شکار کر کے اپنی

بھوک مٹانے کے لیے، وہ غار پیش نظر ہوتے ہی جن میں چھوٹی موٹی تبدیلیاں کر کے وہ سر چھپاتے تھے اور وہ مکان، بازار، پانی کی نکاسی کے راستے اور تالاب اور برتن وغیرہ ہوتے ہیں جو تہذیب کی ارتقا پذیری کی نشاندہی کرتے ہیں۔ برخلاف اس کے ثقافت جو تہذیب کے عروج کے بعد وجود میں آتی ہے، اپنے دامن میں ماضی کے عوامل بھی رکھتی ہے اور ترقی یافتہ حال کے تقاضے بھی، رقص، موسیقی اور ادب بھی، جو اپنی ابتدائی شکلوں سے پوری طرح دامن کشاں نہیں ہوتے۔ اس دور میں تہذیب کے Ritualistic عوامل بھی ایک طرح کی غیر مذہبی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ غیر مذہبی سے مراد مذہب مخالف نہیں بلکہ ان میں ایسے عناصر کی بالادستی ہے جو زندگی کی ضرورتوں کی تکمیل میں کسی نہ کسی حد تک اور ارتقا کی راہ میں کسی نہ کسی شکل میں معاون ہوتے ہیں۔

دنیا کی ترقی خطِ معکوس نہیں ہے

جو آنکھ ہے ہشیار وہ مایوس نہیں ہے

ماضیٔ بعید میں جب مختلف تہذیبوں کا ایک دوسرے سے تصادم، جو اتصال ہی کی ایک شکل ہے، عمل میں آتا تھا، تو اسے تاریخ کا نام دیا جاتا تھا۔ دراوڑی اور آریہ، اسلامی اور ہندوستانی، عرب اور ایرانی اور انگریزی اور فرانسیسی تہذیبوں کے درمیان تصادم (جو اکثر فوج کشی کی شکل اختیار کرتا تھا) تاریخی واقعات ہیں لیکن ان کے اتصال اور شیر و شکر ہونے میں چونکہ طویل عرصہ لگتا ہے اس لیے ان کا تجزیہ تاریخ کے بجائے سماجیات کا موضوع بن جاتا ہے۔ اس اتصال میں دونوں اپنی شناخت کا کچھ نہ کچھ حصہ کھو کر اور کچھ نیا حاصل کر کے ایک نئی ترتیب قائم کر لیتی ہیں۔

تاہم پچھلے سو برسوں میں کم از کم روابط کی حد تک، دنیا اس قدر سکڑ گئی ہے کہ اس عمل میں تصادم کا عنصر روز بروز کم ہوتا جا رہا ہے اور اب تہذیبیں کسی بڑے ٹکراؤ کے بغیر غیر محسوس طور سے شیر و شکر ہو رہی ہیں۔

اس جرمن مفکر سے پوری طرح اتفاق کرنا تو مشکل ہے جس کے خیال میں ثقافت صرف فراغت میں جنم لے سکتی ہے (اس نظریہ کو اس نے Culture in Leisure کا نام دیا ہے) لیکن یہ تسلیم کرنے سے شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ ثقافت یا تہذیب کے اعلیٰ مدارج کی بنیاد اسی وقت پڑتی ہے جب انسان کی ساری جسمانی اور روحانی صلاحیت صرف اس کی بنیادی ضرورتوں کی تکمیل میں صرف نہیں ہوتی۔ رقص، موسیقی اور ادب ایسے ہی ارفع تہذیبی اظہار ہیں۔ اس کے یہ معنی ہرگز نہیں کہ تہذیب کی ان اعلیٰ صورتوں کا تعلق انسان کی بنیادی ضرورتوں سے نہیں ہوتا۔ یقیناً ہوتا ہے، ہاں ان کی اظہاری صورتیں تھوڑی سی فراغت اور ایک گوشۂ چمن ضرور چاہتی ہیں۔

اس مختصر سی تمہید کے بعد اب اصل موضوع یعنی اردو افسانے کے بارے میں چند باتیں: تحقیقی کاوشوں کے باوصف، اردو افسانہ اور موجودہ صدی کا طلوع کم و بیش ایک ساتھ ہوا اور ساری معلوم انسانی تاریخ کے علاوہ اسے ورثے میں ملیں طول طویل اور مختصر داستانیں، حکایات، ہزارہا برس کا جابرانہ نظام انگریز جو اس ملک پر ہندوستانی ہاتھوں کی مدد سے حکمرانی کر رہے تھے، برصغیر کی مختلف مذہبی، لسانی اور جغرافیائی وحدتیں جو آئینِ نو سے ڈرنے اور طرزِ کہن پر اڑنے کے ساتھ ساتھ مستقبل کی جانب بیک وقت خوف و ہراس اور امید بھری نظروں سے دیکھ رہی تھیں اور دورِ حال کا ایک ایسا سماج اور لفظ

سماج سے کسی کو چڑ ہو تو سماجی حالت کہہ لیجیے، جس میں رفاقتیں بھی تھیں اور رقابتیں بھی، جو کچھ مٹ چکا تھا اس کا ملال بھی تھا اور جو تشکیل پذیر تھا اس کا پرشوق انتظار بھی۔

جانے والے کا درد نہیں مٹتا آنے والے کی چاہ بہت ہوتی ہے

(جے شنکر پرساد)

تہذیب، ثقافت اور ادب میں ہم آہنگ عناصر پر غور کرنے کا ایک طریقہ تو وہ ہے جو اس کی مختلف اصناف اور خاص طور سے شاعری کے حوالہ سے لکھے جانے والے مضامین اور کتابوں میں برتا جاتا ہے۔ ان میں میرؔ، نظیرؔ اکبر آبادی، اقبالؔ اور دوسرے شعرا کے کلام سے ایسی نظمیں اور ایسے اشعار پیش کر دیے جاتے ہیں جن میں ہندو رسم و رواج، عقائد، تہواروں اور مذہبی شخصیتوں کی کھل کر تعریف کی گئی ہو اور ہندو شعرا کے کلام سے عید، ماہِ رمضان، اسلامی مساوات کا ذکر اور حمد و نعت وغیرہ۔ یہ طریقِ کار بے حد آسان، سہولت پسندانہ اور مصنوعی ہے۔ پریم چند کے آخری دور کے سارے افسانے پڑھ ڈالیے، نام کی حد تک کم سے کم پچاس فی صدی کردار ایک سے زائد مذاہب کے ماننے والے ضرور ملیں گے۔ واقعات، کرداروں اور خود مصنّف کی ''مداخلتوں'' کو بھی شمار کیجیے تو ہم آہنگی، تہذیب کی ارفع صورتوں اور نیک ارادوں کا ایک دفتر کھل جائے گا۔ لیکن یہ ایک بے حد سطحی کوشش ہوگی جس سے نہ تو افسانہ کی تفہیم میں مدد ملے گی نہ تہذیب و ثقافت اور اس کے مظاہر (Manifestations) کی تفہیم میں۔

ثقافت اور تہذیبوں کا اتصال صرف مختلف مذاہب اور عقائد کی بہ

رضا اور غبت ہم موجودگی کا نام نہیں۔ یہ کام مذہبی افکار میں اشتراک کے پہلوؤں کے مبلغین زیادہ بہتر طور پر انجام دے سکتے ہیں۔ ادب اور خاص طور سے افسانوی ادب کا دائرہ کار بالکل مختلف ہوتا ہے۔

ادبی تخلیق، مذہبی، سائنسی اور علمی کاوشوں کے مقابلہ میں ایک طرح سے خاصی آزاد ہوتی ہے۔ ایک تو یہ کہ اس کے لیے باقاعدہ کسی استاد کی ضرورت نہیں ہوتی اور دوسرے یہ کہ ہر اہم نئی تخلیق اپنے سے قبل کی ساری معلوم تخلیقات سے ایک طرح سے تجاوز اور انحراف (Departure) ضرور کرتی ہے۔ برخلاف اس کے مذہب کے سلسلے میں سر مو روگردانی قابلِ گردن زدنی قرار پاتی ہے اور سائنس میں سابقہ اکتسابات کو تسلیم کیے بغیر چارہ نہیں، کیوں کہ اکثر صورتوں میں نتائج مسترد ہوتے ہیں، طریقِ کار نہیں۔ برخلاف اس کے ادب میں نتائج کے مقابلہ میں طریقِ کار کی اہمیت زیادہ ہوتی ہے۔

ان چند بنیادی معروضات کو آیئے قضایا (Propositions) کی شکل دے دیں۔

۱- ثقافت تہذیب کی ارفع ترین شکل ہوتی ہے۔

۲- تہذیبوں کا تصادم ان کے باہم شیر و شکر ہونے کا پیش خیمہ ہوتا ہے۔

۳- ثقافت کی نمو کے لیے ضروری ہے کہ کسی مخصوص علاقہ کی تہذیب میں بنیادی اور لازمی ضرورتوں کو پورا کرنے میں ہی اس سے متعلق لوگوں کا سارا وقت نہ صرف ہو جائے۔

۴- تہذیبوں کے تصادم اور اتصال سے پروان چڑھنے کی وجہ سے کوئی ثقافت خالص (Pure) نہیں رہ جاتی۔

۵- ادب، ثقافت کا ایک ایسا جزو ہے، جو ماضی اور خاص طور سے ماضیٔ قریب کے سرمایہ سے کسی نہ کسی حد تک انحراف ضرور کرتا ہے۔

۶- اردو افسانہ کی بنیاد چونکہ اس دور میں پڑی جب بر صغیر کی مختلف تہذیبی اکائیاں تصادم کے بجائے ایک دوسرے کو خوش آمدید کہنے کے لیے ہمیشہ سے زیادہ آمادہ تھیں اس لیے اس میں اشتراک کے پہلوؤں کو بالادستی روزِ اوّل ہی سے حاصل ہو گئی۔

اب افسانہ بلکہ افسانوی ادب کے بارے میں چند باتیں :

ان تحریروں سے قطع نظر جنہیں افسانوی انداز میں کسی مذہبی یا نسلی گروہ کی بالادستی یا کسی دوسرے مذہبی یا نسلی گروہ کی زیردستی ثابت کرنے کے لیے لکھا گیا ہو، اصل افسانوی ادب تہذیب کی اس ارفع صورت کے بغیر وجود میں آ ہی نہیں سکتا، جس میں مختلف تہذیبوں کے دھارے مدغم نہ ہو گئے ہوں۔

یہ پہلے ہی کہا جا چکا ہے کہ بشمول افسانہ کسی بھی ادبی تخلیق میں مختلف مذاہب کے ماننے والوں کے درمیان صرف نہایت خوشگوار روابط کا نام مشترکہ تہذیب، جو ثقافت کا ایک عنصر ہے، نہیں ہے۔ مشترکہ تہذیب کا اظہار افسانوی ادب میں اس وقت ہوتا ہے جب مختلف عقائد، رسم و رواج اور تہذیبوں اور فکر کے بنیادی پہلوؤں کی تشکیل کا عمل ایک طرح کا سیکولر

(Secular) کردار اپنالیتا ہے۔ سیکولرزم کے سیاسی فوائد و نقصان جو بھی ہوں، فی الوقت ان سے سروکار نہیں۔اس وقت دلچسپی افسانہ اور افسانوی ادب میں اس کی کارکردگی سے ہے۔ مزید یہ کہ اس وقت پیش نظر جو سیکولرزم ہے اس کا تعلق نہ کسی سیاسی منشور سے ہے نہ کسی سیاسی پروگرام سے کیوں کہ افسانوی ادب میں اس کا خمیر اور تانابانا سیاسی سیکولرزم سے کیفیت میں خاصا مختلف ہوتا ہے۔

افسانے پر کسی نظریاتی بحث کا یہ محل نہیں لیکن یہ ضرور عرض کروں گا کہ مشترکہ تہذیب، ثقافت جس کی ارفع ترین شکل ہوتی ہے، کے بغیر افسانہ کا وجود ممکن نہیں اور وہ اس تصور کا اس حد تک اسیر ہوتا ہے کہ شورِ زنجیرپا تک کا احساس نہیں ہوتا کیوں کہ یہ اسیری ہوتی ہی نہیں۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہا جاسکتا ہے افسانہ میں اس کی موجودگی اسی طرح ناگزیر ہوتی ہے جس طرح لکھنے کے لیے کاغذ، قلم یا اس طرح کی کوئی دوسری چیز۔

افسانہ کا خمیر واقعات سے تیار ہوتا ہے اور واقعات کرداروں کے افعال، اتصال اور تصادم کے توسط سے امکانات کی دنیا آباد کر کے اعتبار حاصل کرتے ہیں۔ واقعہ کو اعتبار کسی مذہبی یا اخلاقی عقیدہ کی پشت پناہی سے نہیں بلکہ داخلی ہم آہنگی اور خارجی دنیا سے مطابقت کے ذریعہ حاصل ہوتا ہے۔ خارجی دنیا سے مطابقت کے معنی ہیں افسانہ میں کسی مخصوص صورتِ حال میں واقعہ کا بعید از قیاس نہ ہونا۔

یہ دونوں، افسانہ کی ایسی بنیادیں جو اس میں کسی مخصوص اور متشدد (Morbid) عنصر کے داخلہ کے خلاف ایک مضبوط دیوار بن جاتی ہیں۔ افسانہ

مکمل طور سے تعقل نہیں لیکن تعقل سے مکمل روگردانی بھی نہیں۔ تہذیبی عناصر بھی چونکہ اس میں کردار، واقعہ اور ان کی پس منظری شکل ہی میں نمو پاتے ہیں اس لیے اس میں کسی قسم کی انتہا پسندی کی گنجائش ہی نہیں رہ جاتی۔ برخلاف اس کے داستانوں، قصّوں اور حکایات وغیرہ میں چوں کہ داخلی ہم آہنگی اور حدِ امکاں کی پابندی ضروری نہیں ہوتی اس لیے ذاتی اور مذہبی عقائد، پسند اور ناپسند، جادو ٹونے اور توہمات وغیرہ ان میں بلا روک ٹوک داخل ہو جاتے ہیں۔ ان میں وہ مزاج پیدا ہو ہی نہیں سکتا جو متعدد اور اکثر متضاد تہذیبی عناصر کی صرف ہم موجودگی نہیں بلکہ ان کی یکجائی اور ہم آہنگی سے وجود میں آتا ہے۔

افسانہ میں معراج الدین ٹیلر ماسٹر، مسلمان کی حیثیت سے نہیں بلکہ درزی کی حیثیت سے آتا ہے"" جیب میں دام ہوں تو انار کلی سے گذرنا" میں محلّہ انار کلی کا ذکر یہ ظاہر نہیں ہونے دیتا ہے کہ یہ بستی مسلمانوں کی ہے یا ہندوؤں کی، "مرانجام انجا کمپنی۔ کراچی" کے فقرہ سے ایک لمحہ کے لیے بھی نہ یہ خیال آتا ہے کہ یہ شہر اب پاکستان میں ہے اور نہ یہ کہ جس وقت یہ افسانہ لکھا گیا تھا اس وقت آج کی طرح وہ مسلم اکثریت کا شہر تھا، "سنتا سنگھ اور یزدانی کے ورسٹڈ میں انسانوں کے نام سکھ اور مسلمان کی صورت میں سامنے نہیں آتے اور جب یزدانی اور سنتا سنگھ یہ باور کراتے ہیں کہ وہ ورسٹڈ کے مقابلے میں رفعتِ ذہنی کی زیادہ پروا کرتے ہیں تو ان کے اس دعوے پر اعتبار نہ کرنے کے باوجود ان دونوں ناموں کے مقابلہ میں "رفعت ذہنی" اور اس جملہ کا طنز زیادہ بھرپور وار کرتا ہے۔ اسی طرح "کتھا کلی" مدوراسے یہ خیال پیدا نہیں ہوتا کہ رقص کا

یہ انداز جنوب ہند کی دین ہے اور جب "گرم کوٹ" میں پشپا منی کے گرم جامن کے مطالبے پر شمی اس کے منہ پر زور سے ایک چپت لگاتی ہے تو ریشم کی طرح ملائم لیکن گرم انسانی رشتے افسانہ کے کرداروں کے ذریعہ، چاہے ان کا مذہب کچھ بھی ہو، دل ودماغ پر دیرپا اثر چھوڑتے ہیں۔

پریم چند کے دو مشہور افسانوں.........۔ "عید گاہ" اور "شطرنج کے کھلاڑی" .... میں ایک بھی غیر مسلم کردار نہیں۔ ان میں ایک کا پس منظر ایک ایسی سلطنت کا انتزاع ہے جس پر مسلمان بادشاہ کی، چاہے وہ برائے نام ہی کیوں نہ ہو، حکمرانی تھی اور دوسرے کا پس منظر ایک ایسا تہوار ہے جو مذہبی طور پر صرف مسلمانوں تک مختص ہے۔ اس کے باوجود ان کی اساس کسی ایسے واقعہ پر نہیں جس کا مذہبِ اسلام یا کسی دینی روایت، خاص طور سے ایسی روایت جو کسی دوسری روایت کی نفی کرتی ہو، سے کوئی علاقہ ہو۔ یوں تو سارے ہی کردار مسلم ہیں لیکن ان میں سے ہر ایک اپنی ذاتی صفات اور رویوں کی شکل میں ابھرتا ہے، کسی اجتماعی تشخص کی صورت میں نہیں۔

اسی طرح پریم چند کے دو دوسرے مشہور افسانوں........۔ "کفن" اور "پوس کی رات" ....۔ میں زمیندار اور شہنا کے علاوہ جو ممکن ہے مسلمان رہے ہوں، گھسو، مادھو، ہلکو، سنی اور جبرا افسانہ کی حد تک ہندو ہیں نہ مسلمان۔ ان کے نام بدھو، جمو، رمضانی، رئیسے یا بھورے بھی ہوتے تو کیا افسانہ یا سلسلۂ واقعات کی منطق اور نوعیت میں کوئی فرق پڑتا؟ ہر گز نہیں، کیوں کہ ایسا واقعہ جو امکانات کی دنیا کی لامحدودیت میں جنم لیتا ہے اور داخلی جواز جس کا سہارا ہوتا ہے، اپنے کرداروں کی شکل میں کسی تہذیبی نظام کو مسترد کر کے کسی

دوسرے تہذیبی نظام کی حمایت کا محتاج نہیں ہوتا۔ اسے کسی عقیدے، پہلے سے طے شدہ کسی نتیجے اور اوپر سے لادے ہوئے کسی نظریے کی لاگ کی ضرورت نہیں ہوتی۔ افسانہ کا سیکولرزم ان ہی معنوں میں سیاسی سیکولرزم سے مختلف ہوتا ہے۔

مندرجہ بالا بحث سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ افسانہ کے اپنے مطالبات کچھ ایسے ہیں کہ اس میں مشترکہ تہذیب اور ثقافت کی اعلیٰ سطح کے مظاہر کی صورتیں ہی جگہ پاتی ہیں۔ کسی قسم کی کٹھ ملائیت، کسی دوسری ثقافت و تہذیب سے نفرت کا اظہار، افسانہ کے بنیادی مطالبات سے انحراف کیے بغیر ممکن نہیں۔ ظاہر ہے یہ سب کچھ ان افسانوی تخلیقات کے بارے میں کہا جاسکتا ہے جو واقعی افسانے ہیں، جو اپنے وجود کا جواز رکھتے ہیں اور جنہیں خود کو قائم کرنے کے لیے نہ کسی تہذیبی فوقیت کی حمایت کی ضرورت ہوتی ہے اور نہ کسی دوسری ثقافت کو کمتر ثابت کرنے کی۔

(۱۹۹۴ء) ■ ■

'ویرانے'

ایک مطالعہ

احتشام حسین کے افسانوی مجموعہ "ویرانے" کی تلاش عرصہ سے تھی۔ تقریباً تیس سال قبل یہ کتاب پڑھی تھی۔ لیکن اب ذہن میں ان افسانوں کا کوئی پرتو تھا، نہ کوئی پلاٹ یاد تھا، نہ کردار۔ "ویرانے" کے افسانوں کا دوبارہ مطالعہ کرکے یہ بھی چاہتا تھا کہ خود کو کھنگالوں اور یہ معلوم کرنے کی کوشش کروں کہ اس صورتِ حال کا ذمہ دار کون ہے؟ "ویرانے" کے افسانے یا میرا شعور جو ظاہر ہے اس وقت اور بھی خام تھا۔ یہ افسانے دوبارہ پڑھنے کا موقع ملا تو ایک مسرت آمیز حیرت سے دو چار ہوا کہ اس فراموشی کا سبب خاصی بڑی حد تک اپنے شعور کی خامی ہی تھا۔

"ویرانے" کا پہلا ایڈیشن ہندوستان پبلشنگ ہاؤس، الہ آباد، سے شائع ہوا۔ اس میں پندرہ افسانے تھے۔ کتاب کا دوسرا ایڈیشن چار سال بعد غالباً ۱۹۴۷ء کے شروع میں ادارۂ فروغ اردو، لاہور، سے شائع ہوا۔ اس میں دو

افسانوں اور ایک چار سطری دیباچہ دوم کا اضافہ کر دیا گیا۔ دوسرے ایڈیشن میں بقول مصنف کوئی خاص تبدیلی نہیں کی گئی ہے جس کے معنی یہ ہیں کہ ممکن ہے کہ بعض مقامات پر لفظی تبدیلیاں روا رکھی گئی ہوں۔ اس سے زیادہ تبدیلیاں کی گئی ہوتیں تو احتشام صاحب ان کی نشاندہی ضرور کرتے۔ اس وقت پہلا ایڈیشن پیش نظر نہیں، اس لیے ان ممکنہ معمولی تبدیلیوں کی نشاندہی نہیں کی جا سکتی۔

تنقید نگاری اور افسانہ نگاری کے درمیان کشمکش مصنف کے ذہن میں بالکل ابتدا ہی سے موجود تھی اور آخر میں ہوا یہ کہ تنقید نے میدان مار لیا اور احتشام حسین اسی کے ہو رہے۔ انہوں نے انکسار سے کام لیتے ہوئے پہلے ایڈیشن کے دیباچے میں لکھا ہے "جب اچھے افسانے پڑھنے کو ملتے ہوں تو کم اچھے افسانے لکھنے کی کیا ضرورت ہے۔ یہی وجہ ہے کہ میں نے زیادہ افسانے نہیں لکھے ہیں"۔ انہوں نے ان افسانوں کی کتابی صورت میں اشاعت کا سبب اپنے چھوٹے بھائی اقتدار کی اس "غلط فہمی" اور "اندھی محبت" کو قرار دیا ہے، جس کے خیال میں "پڑھنے والے میرے ایک ایک لفظ کے لیے بے چین ہیں"۔ لیکن انہیں یہ بھی احساس ہے۔ "میں ہر طرح کے مضامین لکھتا تھا۔ ڈرامے اور نظمیں بھی لکھتا تھا۔ اس لیے ایسا محسوس ہوا کہ اگر میں افسانے لکھنا چھوڑ دوں تو دوسری چیزیں مجھے زندہ رکھنے کے لیے بہت ہیں۔ یہ احساس، مجھے اب اندازہ ہوتا ہے میرے لیے بہت نقصان دہ ثابت ہوا۔"

احتشام صاحب کی افسانہ نگاری کا آغاز ۱۹۳۰ء کی گرمیوں میں ہوا، جب وہ ہائی اسکول کا امتحان دے کر نتیجے کا انتظار کر رہے تھے۔ ان پر خود ان کے

مطابق " نیاز فتح پوری کی طرزِ نگارش کا اثر تھا۔ اس لیے ساری طاقت عبارت آرائی پر صرف ہوتی تھی۔ اور افسانہ بے جان ہو جاتا تھا"۔ اس وقت لکھے جانے والے افسانوں میں سے کوئی بھی تخلیق شائع نہیں ہوئی اور اس طرح ان کی باقاعدہ افسانہ نگاری کا آغاز تین سال بعد یعنی ۱۹۳۳ء میں ہوا اور غالباً ۱۹۴۷ء میں ختم ہو گیا۔ ان چودہ برسوں میں انہوں نے ۱۷ افسانے لکھے۔ ۱۹۳۵ء، ۱۹۳۷ء، ۱۹۳۸ء اور ۱۹۴۵ء میں کوئی افسانہ نہیں لکھا۔ گویا یہ افسانے دس برسوں میں ہی لکھے گئے۔ ان میں سے دو افسانے ماخوذ ہیں۔ اس طرح طبع زاد افسانوں کی کل تعداد ۱۵ رہ جاتی ہے۔ باقاعدہ طور سے افسانہ نگار قرار پانے کے لیے یہ تعداد کسی طرح کافی نہیں۔ لیکن اس کے باوجود ان کی ادبی حیثیت مسلم ہے۔

کیا یہ محض اتفاق تھا کہ احتشام صاحب نے ۱۹۳۰ء میں نیازؔ فتح پوری کے انداز میں دو تین افسانے لکھنے کے بعد انہیں اس قابل بھی نہ سمجھا کہ شائع کراتے۔ تین سال بعد کے ابتدائی افسانوں کی نثر، واقعات کی چول سے چول بٹھانے کے انداز اور کرداروں کی تشکیل وغیرہ سے یہ اندازہ کرنا مشکل نہیں کہ اگر ۱۹۳۰ء کے افسانے بھی وہ اس وقت کے رسائل میں اشاعت کے لیے بھیجتے تو شائع ضرور ہو جاتے کیوں کہ وہ عام ادبی مزاج سے ہم آہنگ یقیناً رہے ہوں گے۔ لیکن ان کی اشاعت سے احتراز اس بات کا ثبوت ہے کہ اس وقت فضا میں کچھ ایسی لہریں موجود تھیں جنہوں نے دو سال بعد "انگارے" اور چھ سال بعد ترقی پسند ادبی تحریک کا نام پایا اور یہ کہ احتشام صاحب کو ان لہروں کا مبہم طور پر ہی سہی، احساس بھی تھا۔ لیکن احتشام صاحب کے مزاج کے

سلاست روی دیکھیے کہ جہاں انہوں نے نیاز فتحپوری اور یلدرم کے اثرات سے اپنا دامن بچایا وہیں نہ تو "انگارے" کی روایت کو اپنایا نہ افسانوی ادب کی اس سب سے بڑی روایت کو جس کی داغ بیل پریم چند نے ڈالی تھی۔ احتشام صاحب کو زبان و بیان پر جو قدرت حاصل تھی اور جس کا اظہار "ویرانے" کے افسانوں میں جگہ جگہ ہوا ہے، اس کے پیش نظر ان کے لیے یہ کوئی مشکل بات نہ تھی کہ وہ پریم چند کے طرز کے افسانے (کفن، پوس کی رات وغیرہ سے قطع نظر) لکھتے، خوب صورت منظر نامے تیار کرتے اور افسانوی ادب میں کم سے کم وہ مقام حاصل کر لیتے، سدرشن اور اعظم کریوی جس کے مستحق قرار پائے۔ شاید اس سے زائد بھی حاصل کر لینا ان کے لیے کچھ ایسا مشکل نہ تھا۔

لیکن انہوں نے اپنے وقت کی تینوں اہم لہروں سے خود کو الگ رکھا اور ایسے افسانے لکھے جو تعداد کے اعتبار سے کم ہونے کے باوجود ادبی معیاروں سے خاصے اہم ہیں اور اس قدر طویل عرصہ گزرنے کے بعد بھی ان میں سے کم سے کم نصف کی تازگی برقرار ہے۔

احتشام صاحب نے "رد عمل" کے بعد کے پانچ افسانوں کو ابتدائی افسانہ نگاری کی یادگار قرار دیا ہے اور ان کو مجموعہ میں صرف اس لیے شامل کیا ہے کہ لوگوں کو ان کے "ذہنی ارتقا کی رفتار کا اندازہ ہو سکے"۔ ان پانچ افسانوں سے، جن میں سے دو ماخوذ ہیں، یہ اندازہ کرنا دشوار نہیں کہ ان دنوں مصنف خواب و خیال اور حقیقت کے درمیان جھول رہا تھا۔ ان افسانوں میں تصادم کی نوبت آتے آتے رہ جاتی ہے اور مصنف اس سے دامن بچا لیتا ہے۔ "رجونتی" میں سرجو، رجونتی اور کوشل کے درمیان کشمکش کے کئی مقام

ایسے ضرور آتے ہیں جہاں وہ تصادم کی شکل اختیار کر سکتے تھے، لیکن مصنف نے اس سے گریز کیا اور افسانے کو دریائے گنگا کے حوالے کر دیا۔ "کوشل اب بیمار اور سست رہتا ہے اور گنگا کی پرستش صرف اس لیے کرتا ہے کہ رجونتی اس کی گود میں ہے"۔ اسی طرح "ایثار" میں نثار اور ہاشم کے درمیان ٹکراؤ کی نوبت نہیں آتی۔ نثار، رضیہ اور ہاشم کے درمیان سے ہٹ جاتا ہے۔ یہ بات دوسری ہے کہ ان دونوں کی شادیاں الگ الگ جگہوں پر ہوتی ہیں اور وہ خوش و خرم زندگی گزار رہے ہیں اور نثار "ان کی محبت سے اپنی دردمند اور تاریک زندگی کو روشن اور تابناک بنائے ہوئے ہے"۔ اسی طرح "ہنگامہ ہستی سے دور" میں کپتان فرحت، جمیلہ کی یاد کو سینے سے لگائے ساری زندگی گزار دیتا ہے اور آخر میں جمیلہ کے ایک بیٹے احمد کو اپنی ساری کھیتی باڑی سونپ کر اس کے بھائی طاہر کی تلاش میں روانہ ہو جاتا ہے اور پھر کسی کو پتہ نہیں چلتا کہ وہ کہاں ہے اور یہ کہ اسے طاہر ملا یا نہیں۔ "مقناطیس" میں بھی شکیب اپنے اسی نام کے ڈرامے کی ہیروئن "زمرد" کا پارٹ ادا کرنے والی نور جہاں سے محبت کو قربان کر دیتا ہے کیوں کہ اس کا خیال ہے کہ وہ زمرد سے محبت کرتا ہے، نور جہاں سے نہیں۔ نور جہاں بھی اس میں بے حد دلچسپی رکھتی ہے اور جب "شکیب کی عدم موجودگی میں "مقناطیس" کھیلا گیا تو نور جہاں نے سب سے برا پارٹ کیا"۔

ان افسانوں میں مصنف تصادم سے بچتا ہے، کشمکش کو اپنی انتہاؤں تک نہیں پہنچاتا، کرداروں کی نکیل اپنے ہاتھ میں رکھتا ہے۔ ان افسانوں کے سارے کردار ایک طرح کے آدرش واد کا لبادہ اوڑھے ہوئے ہیں۔ یہ پریم چند کے آخری دور سے قبل کے افسانوں کا اثر ہے۔ ان میں عمل اور حرکت ہے

لیکن جنس ان کے لیے ''شجرِ ممنوعہ '' کی حیثیت رکھتی ہے۔ یہ کردار نیاز اور یلدرم کی زبان نہیں استعمال کرتے، جنس کو محبت کے لیے سمِ قاتل بھی نہیں قرار دیتے، لیکن عملاً اسے پسِ پشت ضرور ڈال دیتے ہیں اور کہانی کوئی نہ کوئی ایسا موڑ لے لیتی ہے، جہاں جسمانی قربت کی یا تو ضرورت ہی نہیں رہتی یا کوئی مجبوری اس کی راہ میں آجاتی ہے۔ یہ نیاز اور یلدرم کا اثر ہے۔

ایک اور قابلِ غور بات یہ ہے کہ ان پانچ افسانوں میں جو ''ویرانے'' کے کم و بیش ۸۲ صفحات کو محیط ہیں، مکالمہ کی نوبت کم ہی آتی ہے۔ عمل اور خاص طور سے تصادم کے فقدان نے مکالمہ کے امکانات کم کر دیے ہیں۔ یہ کردار گوشت پوست کے ضرور ہیں، لیکن ان میں سے بیشتر ایک طرح کی خیالی دنیا میں رہتے ہیں اور وہ چھوٹی چھوٹی باتیں جو روز مرہ کی زندگی اور اس کے مسائل سے مل کر ایک بڑے کُل کی تشکیل کرتی ہیں ان کو پریشان نہیں کرتیں اور جہاں کردار زندگی کے مسائل سے نہ الجھیں، نہ ٹکرائیں، جہاں تصادم سے گریز کیا جائے وہاں مکالمہ کی کیا ضرورت ؟

اس کے علاوہ ان افسانوں کے کردار اور واقعات نہ پوری طرح اپنا داخلی جواز پیش کرتے ہیں نہ خارجی۔ لیکن یہ بحث بعد میں آئے گی۔

احتشام صاحب نے اگر ۱۹۳۴ء تک کے ان افسانوں کے بعد افسانے نہ لکھے ہوتے تو اس مضمون کی کوئی ضرورت نہ ہوتی۔

لیکن اس کے بعد احتشام صاحب نے کم از کم بارہ ایسے افسانے لکھے جن میں سے بیشتر کی نہ صرف ادبی حیثیت ہے بلکہ جو آج کی افسانہ نگاری سے

ایک رشتہ بھی قائم کرتے ہیں۔ سوال یہ ہے کہ اس رشتہ کی نوعیت کیا ہے اور یہ کہ آج کے افسانے کے تناظر میں ان کے زندہ رہ جانے کا امکان ہے یا نہیں اور اگر ہے تو کیوں؟

احتشام حسین لکھتے ہیں:

"میں واقعی حقیقتوں کی اصلیت کا منکر نہیں ہوں، لیکن جانتا ہوں کہ داخلی حقیقتیں خارجی حقیقتوں کا کبھی عکس ہوتی ہیں کبھی نتیجہ۔ اس طرح داخلی حقیقتوں کا اس طرح بیان کہ ان کا تعلق خارجی حقیقتوں سے نہ ظاہر ہو، میرے خیال میں حقیقت نگاری نہیں ہے۔ حقیقت ایک پیچیدہ عمل ہے، اس لیے اسے حصوں میں تقسیم نہیں کیا جا سکتا۔ عشق و محبت، معاشی اور سیاسی مسائل، عمل اور خیال ایک دوسرے میں گتھے ہوئے ہیں۔ میں نے کہانی لکھتے وقت اس دلکشی کا ضرور خیال رکھا جو کہانی کے لیے ضروری ہے، لیکن یہ دل کشی کبھی پلاٹ سے پیدا ہوتی ہے، کبھی اندازِ بیان سے اور کبھی صرف موضوع کے انتخاب سے۔"

یہ دیباچہ ۳/ ستمبر ۱۹۴۳ء کو لکھا گیا تھا اور مندرجہ بالا اقتباس میں اس بحث کی بازگشت صاف سنائی دیتی ہے جو ترقی پسند تحریک کے ہاتھوں پہلے کے ادبی معیاروں کے زیر و زبر ہونے کے بعد ایک عرصہ تک کسی نہ کسی طرح جاری رہی۔ اس دیباچہ میں خارجی حقیقت، اندازِ بیان اور موضوع ہی سے بحث کی گئی ہے، لیکن افسانہ میں دل کشی اگر صرف پلاٹ، اندازِ بیان یا موضوع سے پیدا ہو سکتی تو اچھے اور معمولی افسانہ کے درمیان امتیاز قائم کرنا کوئی مسئلہ نہ ہوتا اور اس امتیاز کے حدود متعین کرنے میں کوئی دقت نہ ہوتی۔

احتشام حسین نے اپنے دیباچہ میں افسانہ کو ایک اکائی کی طرح اس صورت میں نہیں دیکھا جس طرح انھوں نے خود اپنے افسانوں، خاص طور سے ۱۹۳۴ء کے بعد کی تخلیقات کی تعمیر کی۔ ان میں بیشتر افسانے اندازِ بیان، پلاٹ اور موضوع کی ایک ایسی اکائی پیش کرتے ہیں، جن میں سے کسی ایک کو افسانہ کی مجموعی ہیئت کو مجروح کیے بغیر الگ نہیں کیا جا سکتا۔

"ویرانے" کے ان بارہ افسانوں میں "کھنڈر"، "بیزاری"، "مجبوریاں"، "حرارت" اور "گورکن" خاص طور سے قابل ذکر ہیں، لیکن کیوں؟ وہ کون سے عناصر ہیں جو انھیں مصنف کے دوسرے افسانوں سے ممتاز کرتے ہیں۔ اس سوال کا جواب دینے کا سب سے آسان طریقہ تو یہ ہے کہ اچھے افسانہ کے لوازمات بیان کیے جائیں اور پھر یہ دیکھا جائے کہ زیرِ بحث افسانے ان معیاروں پر کس طرح پورے اترتے ہیں۔ ایک طریقہ اور بھی ہے اور وہ یہ کہ ان افسانوں کا تجزیہ کیا جائے۔ ممکن ہے اس تجزیہ میں افسانوی ادب کی چھان پھٹک کے معیار بھی سامنے آ جائیں۔

ان سارے افسانوں کے تجزیے کے لیے تو ایک دفتر درکار ہوگا، اس لیے آیئے ان کے صرف ایک افسانے "مجبوریاں" کا تجزیہ کرداروں کی روشنی میں کیا جائے۔

گیادین: دیہات کا ایک ایسا باشندہ جو حالات کے ہاتھوں مجبور ہو کر شہر میں مزدور بن گیا ہے۔ محنتی ہے، محنت مزدوری کے دوران موقع ملتا ہے تو دوسری جوان عورتوں کو چھیڑ کر گالی سنتا ہے۔ اسے رنگین ساڑی پہن کر بغیر کسی کام کے بیوی کا اِدھر اُدھر جانا پسند نہیں، پھر بھی وہ لکھیا کو ٹوکنے کی جرأت

نہیں کرتا۔ بیماری کے دوران جب لڑائی چھڑ جانے کے سبب اسے اسپتال سے دوا مفت ملنی بند ہو جاتی ہے، تو وہ مایوس ہو جاتا ہے اور اس میں اتنی ہمت بھی نہیں رہ جاتی کہ وہ لکھیا کو رات کے وقت اکیلے جانے پر ٹوک یا روک سکے۔ وہ رات کو اکیلی جاتی ہے تو اس کی آنکھوں میں آنسو آجاتے ہیں۔ وہ کتنا کمزور اور بے کار ہے کہ عورت کے مطلب کو نہ سمجھ سکا۔ وہ لکھیا کے ہاتھ سے غصہ میں دو روپے چھین لیتا ہے پھر انھیں کوٹھری کے باہر پھینک دیتا ہے۔ وہ ساری رات ان روپوں کو دیکھتا رہتا ہے۔ پھر صبح ہوتی ہے تو عزت اور حالات کی جنگ میں ضرورت جیت جاتی ہے اور وہ روپے اٹھا کر جیب میں رکھ لیتا ہے اور کہتا ہے۔ ''ہم لوگ سب کسی نہ کسی بات سے مجبور ہیں۔ کیا کریں''۔

لکھیا : ایک طرح کی خود نمائی کا مادّہ اس میں ہے۔ منوہر لال کی آنکھیں اس سے کچھ کہتی ہیں، جسے وہ سمجھ تو لیتی ہے، لیکن بظاہر غیر متاثر طریقے سے آگے بڑھ جاتی ہے۔ اسے منوہر لال کی تنہائی پر رحم آتا ہے اور وہ اسے کسی قدر مجبور محسوس کرتی ہے۔ وہ جانتی ہے کہ شوہر کے علاج کے لیے روپیہ کہاں سے آسکتا ہے۔ اس کے دل میں بھی منوہر لال کی تنہائی اور افسردگی کا احساس ترقی کرتا جاتا ہے۔ اسے صرف اپنی مجبوری نہیں بلکہ گیادین اور منوہر لال کی مجبوری کا بھی احساس ہے۔ منوہر لال کے کمرے سے نکلنے کے بعد ان مجبوریوں کا احساس اس کی نگاہ میں احساس گناہ کو کم کر دیتا ہے۔ وہ شرمندہ معلوم ہوتی ہے، نہ گھبرائی ہوئی۔ صبح ہونے پر وہ شوہر سے کہتی ہے ''کیا دوا نہ لاؤ گے۔ ٹھیکیدار بابو نے کہا ہے کہ دو چار دن میں کام پر جانا ہوگا۔ اچھے نہ ہوگے تو کام کیسے چلے گا؟''

منوہر لال : ٹھیکیدار، جو مکان بنواتا ہے۔ سخت کلامی یا گالی گفتے سے کام نہیں لیتا بلکہ میٹھے بول سے لوگوں کو کام پر لگائے رکھتا ہے۔ مزدوری کی ادائیگی کے معاملے میں بھی صاف ہے اور عام طور پر باقی نہیں لگاتا۔ پہلے پولیس میں تھا جہاں سے رشوت کے جرم میں نکال دیا گیا تھا۔ بیوی کے مرنے کے بعد دوسری شادی کا خیال بھی نہیں کیا۔ مزدور عورتیں ضرورت مند اور مجبور ہوتی ہیں۔ اس طرح منوہر لال کا کام بھی نہ رکا رہتا۔ لکھیا اسے سب سے زیادہ پسند ہے۔ منوہر لال کی آنکھیں اس سے کچھ کہتی رہتی ہیں اور جب سب کچھ اس طرح کہہ چکتی ہیں کہ ان کی پذیرائی بھی ہو جاتی ہے تو لکھیا اور گیادین کو کام ملنے کی خوش خبری بھی سنا دیتا ہے۔

ان تینوں کرداروں کے اس تعارف سے افسانہ کا تانا بانا کسی حد تک بنا جاسکتا ہے۔ چالیس سال قبل لکھے جانے والے اس افسانے کو اگر اس دَور کے دوسرے افسانوں اور افسانوی ادب پر تنقیدی مضامین، بحثوں اور مذاکروں کے پس منظر میں دیکھیں تو اس کی بعض خصوصیات حیرت انگیز طور پر متاثر کرتی ہی۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ ان تینوں کرداروں میں کوئی کردار یک رخا یا ٹائپ کردار نہیں۔ خیر و شر، ان کرداروں کی کمزوریاں اور قوت، حالات کا جبر اور اس سے لڑنے اور اپنے اپنے طور پر ان کا حل نکالنے کا طریقہ ہر ایک کے یہاں جدا ہے۔ گیادین تاڑی پی کر آتا ہے، دوسروں کی بیویوں سے مذاق کرتا ہے، لیکن اپنی بیوی کا بننا سنورنا اسے پسند نہیں۔ اس کے باوجود وہ اسے ٹوکتا نہیں اور جب وہ رات گئے روپے لے کر آتی ہے تو بگڑتا ہے، ناراض ہوتا ہے، لیکن صبح ہوتے ہوتے اس صورت حال کو ایک ناگزیر برائی کے طور پر قبول

کر لیتا ہے۔ لکھیا خود نمائی کی خواہش کے باوجود کوئی گری پڑی عورت نہیں۔ وہ اپنے شوہر کی جانب بے وفا بھی نہیں۔ تو پھر اس رات اسے منوہر لال کے پاس کیا چیز لے جاتی ہے؟ صرف شوہر کی مجبوری، بیماری اور حالات؟ ایسا نہیں ہے۔ صرف اپنے جسم کی آگ؟ ایسا بھی نہیں۔ منوہر لال کی تنہائی اور افسردگی کا احساس؟ یقیناً یہ بھی نہیں۔ بلکہ ان تینوں چیزوں نے موسم کی چھبن سے مل کر وہ سازش رچی ہے کہ معصیت کارِ ثواب کا جھومر پہن کر منوہر لال کے کمرے میں داخل بھی ہوتی ہے اور مطمئن، شاداں باہر بھی نکلتی ہے۔ اور منوہر لال، کریلا اور نیم چڑھا۔ پولیس کی نوکری سے رشوت کے الزام میں نکالا گیا، لیکن بیوی کے انتقال کے بعد دوسری شادی بھی نہیں کرتا۔ البتہ جسم کے مطالبے کے آگے سرنگوں ہو جاتا ہے۔ لیکن اس مطالبہ کی تکمیل اس کی زندگی کا محور نہیں۔ وہ مزدوروں کو اجرت وقت پر دیتا ہے۔ ان سے سختی سے پیش نہیں آتا۔ اچھا برتاؤ کرتا ہے۔

یہ تینوں گوشت پوست کے ایسے کردار ہیں، جن میں ہم آپ، بہت سے اپنی صورتیں دیکھ سکتے ہیں۔ اقرار نہ کریں یہ بات دوسری ہے۔ تینوں کردار کہانی میں اس طرح پیوست ہیں کہ ان میں سے کسی کو الگ نہیں کیا جاسکتا۔ لیکن اگر محض تجزیہ کی خاطر ان کو افسانوی ڈھانچہ سے الگ کر کے ایک آزاد حیثیت دے دی جائے تو کیا یہ ممکن ہے کہ ان میں کسی قسم کی بڑی تبدیلی کے بغیر ان کے عادات واطوار، رویوں اور جہات کو جوں کا توں رکھ کے افسانہ کی ابتدا، درمیان اور انتہا یا کلائمکس میں کوئی بڑی تبدیلی کی جاسکے؟ کیا کسی ایک کردار میں تبدیلی کرنے سے باقی دونوں کرداروں، واقعات کے تسلسل اور

پورے افسانے کی چولیں اس طرح نہ ہل جائیں گی کہ ان کی بد ہیئتی ہمیں حیران کردے؟ افسانہ میں یہ کردار اس طرح ایک دوسرے سے گتھے ہوئے ہیں کہ کسی ایک کردار میں بھی بنیادی تبدیلی کردی جائے تو افسانہ بکھر جائے گا۔ اگر گیادین سراپا نیکی بن جائے، منوہر لال سراپا بدی یا لکھیا کو اگر خراب عورت کے روپ میں دکھایا جائے تو کیا افسانہ اپنے اندرونی نظم اور داخلی منطق سے محروم نہ ہو جائے گا؟

اپنی داخلی منطق میں یہ افسانہ مکمل ہے۔ سارے کردار، واقعات، کرداروں کا ارتقاء اور انجام ایک دوسرے میں اس طرح پیوست ہیں کہ کوئی کسی کے لیے اجنبی نہیں۔ پوری اکائی کو مجروح کیے بغیر کسی کردار یا واقعہ میں تبدیلی ممکن نہیں۔

ہر افسانوی تخلیق کو، وہ افسانہ ہو، ناولٹ یا ناول، دو سوالوں کا جواب ضرور دینا پڑتا ہے۔ پہلا سوال یہ ہے کہ کیا وہ اپنے وجود کا داخلی جواز پیش کرتا ہے یا دوسرے لفظوں میں یہ کہ ہر کردار، ہر واقعہ تخلیق کی داخلی منطق میں اپنی تفسیر، اپنا جواز فراہم کرتا ہے یا نہیں۔ افسانوی اکائی کے ہر جزو کا دوسرے اجزا سے تعلق، ہم آہنگی، اور ناگزیر ربط ہی کا دوسرا نام افسانوی ادب پارے کی داخلی منطق ہے۔ جو بھی افسانوی تخلیق اس معیار پر پوری اترتی ہے وہ فنی طور پر قابلِ قدر قرار دیے جانے کی مستحق ہے۔

لیکن ادب اور خاص طور پر افسانوی ادب کے کچھ ایسے مطالبات بھی ہوتے ہیں جو اس کے دائرہ سے باہر کے ہوتے ہیں اور جن کو ادب کے "غیر ادبی معیاروں" کا نام دیا جاتا ہے۔ اوپر کے پیراگراف میں جس دوسرے سوال کی

جانب اشارہ کیا گیا تھا وہ اسی ''غیر ادبی'' معیار سے متعلق ہے۔ لیکن آخر وہ سوال ہے کیا؟ وہ سوال یہ ہے کہ کیا زیر نظر افسانوی تخلیق عالمِ امکان سے متغائر تو نہیں یا یہ کہ اس کی نفی تو نہیں کرتی ۔

ممکن ہے بعض لوگوں نے احتشام حسین کا افسانہ ''مجبوریاں'' نہ پڑھا ہو، لیکن اس کے خد و خال، کرداروں، واقعات کے اتار چڑھاؤ، انجام اور پلاٹ سے ایک حد تک واقفیت تو ہو ہی گئی ہو گی۔ اب اس دوسرے سوال کی وضاحت کے لیے ایک سوال پوچھوں؟ کیا یہ افسانہ جنت میں اپنی معنویت بر قرار رکھ سکے گا؟ وہاں کی ٹھنڈی ہوا، دودھ و شہد کی نہریں اور ''کسے را باکسے کارے نہ باشد'' والی صورتِ حال میں کیا یہ افسانہ اپنے وجود کا جواز فراہم کر سکے گا؟ منوہر لال تو شاید وہاں موجود ہی نہ ہو اور لکھیا بھی شاید وہاں جگہ نہ پا سکے، ہاں گیادین ممکن ہے وہاں پہنچ جائے ۔ لیکن صرف اس کی موجودگی سے افسانہ کیسے بنے گا؟ اور جہنم میں ؟ کہانی کے دو کردار تو غالباً وہاں پہلے ہی سے موجود ہوں گے۔ چلیے تیسرے کردار کو بھی وہیں لے چلیں، لیکن وہاں ان تینوں کو مکمل شر بننا ہو گا اور مکمل شر کے درمیان کشمکش اور تصادم اسی طرح ممکن نہیں، جس طرح ان کا وجود مکمل نیکی کے درمیان ناممکن ہے۔ اس کے علاوہ ہر دو صورت میں وہ مطالبات ہی نہ ہوں گے --- معاشی، سماجی اور جسمانی --- جو اس افسانے کا ماجرا بناتے ہیں۔

چنانچہ کسی بھی افسانوی تخلیق کو معنویت کا حامل ہونے کے لیے یہ ضروری ہے کہ عالمِ امکان سے اس کا رشتہ بر قرار ہے اور یہ عالمِ امکان اپنے سارے لوازمات کے ساتھ تخلیق میں اس طرح آئے کہ نہ تخلیق اس پر خط

تنسیخ پھیرے اور نہ وہ تخلیق پر۔

آیئے احتشام صاحب کے افسانہ ''مجبوریاں'' کی جانب پھر لوٹیں۔ کیا یہ افسانہ مہاراجہ جے چندیا آخری مغل تاجدار کے زمانے میں لکھا جا سکتا تھا؟ افسانہ کے تانے بانے، اس کی داشت و پرداخت، کرداروں، اور واقعات کے تسلسل اور زیریں لہروں پر ایک نظر ڈالنے سے ہی یہ اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ یہ افسانہ نہ تو جے چند کے زمانے میں لکھا جا سکتا تھا نہ بہادر شاہ ظفر کے زمانے میں، کیوں کہ اس زمانے میں نہ گیادین کا وجود ممکن تھا نہ لکھیا اور منوہر لال کا، نہ یہ واقعات ممکن تھے نہ ان کرداروں کی انفرادیت کا وجود۔ فرد کو انفرادیت تو صنعتی دور نے بخشی ہے۔ پھر یہ کہانی بنتی کیسے؟

احتشام صاحب کے اچھے افسانے، جن کی نشان دہی پہلے ہی کی جا چکی ہے، آج کی افسانہ نگاری سے متعدد سطحوں پر رشتہ قائم کرتے ہیں۔ پہلی سطح تو یہ ہے کہ انہوں نے افسانہ کی زبان کو غیر ضروری آراستگی اور تکلفات سے آزاد کیا، دوسری یہ کو ان کے ان افسانوں نے افسانہ کو داخلی ہم آہنگی کے آداب سکھائے اور تیسری یہ کہ ان افسانوں میں انہوں نے حقیقت پسندی (REALISM) کو اس طرح برتا کہ خارجی دنیا کی تصویر کشی اور حقیقت پسندی کا فرق واضح ہو گیا۔

بہتر تو یہ ہوتا کہ ان کے چند دوسرے اچھے اور کم اچھے یا کمزور افسانوں کا بھی اسی طرح تجزیہ کیا جاتا اور ان کے سنہ تخلیق سے یہ پتہ لگانے کی کوشش کی جاتی کہ ان کے فنی ارتقا کا رخ کیا تھا اور اس کے کیا کیا اِمکانات تھے۔ یقیناً یہ ہوا میں تیر چلانے کی کوشش نہ ہوتی لیکن اس تعارفی

نوعیت کے مضمون میں یہ ممکن نہیں۔

احتشام حسین کے افسانوں کی تعداد بے حد مختصر ہے، لیکن یہ افسانے اس بات کی نشاندہی ضرور کرتے ہیں کہ اگر انہوں نے افسانہ نگاری ترک نہ کی ہوتی تو وہ اردو افسانہ کو اس سے کم مالا مال نہ کرتے جتنا انہوں نے تنقید کو کیا ہے۔

(۱۹۸۳ء) ■ ■

اردوافسانہ

(مسائل اور رجحانات)

افسانہ ایک آزاد صنفِ سخن ہے لیکن ان پابندیوں سے گھری ہوئی جو اس آزادی سے پیدا ہوتی ہیں۔ یہ پابندیاں اسے طوائف الملوکی (Anarchy) سے محفوظ رکھتی ہیں۔

افسانہ آزاد صنفِ سخن یوں ہے کہ اس کا کوئی فارم متعین نہیں ہے، اسے ماضی، حال اور مستقبل، یعنی تینوں زمانوں میں لکھا جا سکتا ہے۔ کوئی واقعہ، کوئی خیال، خیال کی کوئی لہر اس پر بند نہیں، سکہ بند یا ٹکسالی، سجی سجائی، کھردری اور حد یہ ہے کہ غلط زبان تک سے اسے گریز نہیں، تاریخ، جغرافیہ، سماجیات، نفسیات، سائنس غرض سارے علوم اور ان کا فقدان، حد یہ ہے کہ مکمل جہالت تک، اس کی دنیا بن سکتے ہیں۔ ایک ہی افسانہ میں زمان و مکان بدل سکتے ہیں۔ پہلے کلائمکس پر بہت زور دیا جاتا تھا، اب زندگی میں شاید کلائمکس کی نوبت آتی ہی نہیں، کہ وہ ایک نہج پر اپنے اختتام کو پہنچ نہیں پاتی کہ

دوسری نہج شروع ہو جاتی ہے، جس کی وجہ سے کلائمکس دھیرے دھیرے تحلیل ہو جاتا ہے اور افسانہ ختم وہاں ہوتا ہے جہاں کلائمکس نام کو نہیں باقی رہ جاتا۔

افسانہ تاریخ نہیں، جغرافیہ نہیں، معاشیات اور نفسیات نہیں، ہذیانی کیفیت اور مرض نہیں، شفا نہیں، دوا نہیں، دعا نہیں لیکن اس کا واسطہ ان سب سے ہے کیوں کہ زندگی جس طرح بنتی ہے، انسان کی فکر جس طرح نموپاتی ہے، چیزوں کو دیکھنے کا اس کا انداز جس طرح تشکیل پاتا ہے اس میں ان سب کا حصہ ہوتا ہے، چاہے خود افسانہ اور افسانہ نگار کو اس کا علم نہ ہو۔

ادب کی جس صنف کو اتنی بڑی دنیا مل جائے اسے آزاد ہی کہا جانا چاہیے لیکن یہ آزادی اور اس کے اظہار کی دنیا اتنی بڑی ہے کہ خود افسانہ کے اندر تصادم کی صورت پیدا ہو جانا بالکل ممکن ہے اور یہ بھی ممکن ہے کہ واقعات، موضوعات، حالات اور کرداروں کی ایسی بھیڑ لگ جائے کہ آگے بڑھنے کا راستہ بجھائی نہ دے۔

چوراہوں اور سڑکوں پر سواریوں کی لمبی لمبی قطاریں کس نے نہیں دیکھیں۔ چوراہے کے بیچوں بیچ ٹریفک کانسٹبل یا لال، ہری بتیاں ان پر کنٹرول کرتی ہیں۔ افسانے کے لیے ایسا کوئی کانسٹبل نہیں ہوتا کیونکہ اسے اس کی ضرورت نہیں۔ لیکن آزادی کی لائی ہوئی ایک پابندی ضرور ہے۔ اس کی خلاف ورزی کی اور افسانہ ٹھپ ہوا۔ جو ہو رہا ہے، جو ہو سکتا ہے، جو ہوا تھا اور حد یہ ہے کہ جو نہیں ہوا تھا سب افسانہ بن سکتا ہے لیکن اس کے لیے ان کا افسانہ میں ہونا ضروری ہے۔ اس ہونے کا یہ مطلب نہیں کہ افسانہ نگار نے لکھ دیا اور وہ ہو گیا بلکہ پڑھنے والے کو بھی معلوم اور محسوس ہونا چاہیے کہ یہ ہوا ہے

اور یہ یقین اسے افسانہ نگار نہیں بلکہ خود افسانہ دلائے۔ اس کے لیے افسانہ کی ایک اپنی دنیا بنانا پڑتی ہے، کردار میں ایک طرح کا تسلسل پیدا کرنا پڑتا ہے اور تبدیلیاں بھی ساتھ ساتھ چلتی ہیں، لیکن دھیرے دھیرے، غیر محسوس طریقہ سے اور جب ظاہر ہوتی ہیں تو پڑھنے والے کو حیرت نہیں ہوتی بلکہ احساس ہوتا ہے کہ یہ تو ہونا ہی تھا۔ اس سارے کھڑاگ کو پابندی تو کہا جاسکتا ہے لیکن افسانہ کی آزادی ختم کر دیجیے یہ ساری پابندیاں خود بخود ختم ہو جائیں گی۔

افسانہ کی اس آزادی کو ختم کرنے کی ایک کوشش تیس پینتیس سال قبل ہوئی تھی جس کے نتیجہ میں اس نے یہ پابندیاں ختم کر کے دوسرے قسم کی آزادیاں حاصل کر لی تھیں، جو دراصل زیادہ سخت پابندیاں ثابت ہوئیں۔ جو چاہیے لکھیے، نہ واقعہ کی ضرورت، نہ ماجرا کی، نہ چیزوں کے درمیان رشتے قائم کرنے کی اور نہ قاری یعنی اسے پڑھنے والے کی۔ اس طرح کے افسانے لکھنے والوں کے سات آٹھ سال تو Feedback نہ ملنے کے سبب اس خوش فہمی میں گزر گئے کہ ترقی پسند افسانہ کی گھٹیا روایت میں پلا بڑھا قاری یا تو زمان و مکان سے آزاد اس قدر عمدہ افسانوں کو سمجھ اور پسند نہیں کر پارہا ہے یا جان بوجھ کر انہیں نظر انداز کر رہا ہے۔ لیکن پھر دو باتیں ہوئیں۔ ایک تو یہ کہ اس طرح کے افسانوں کے مجموعے پڑھنے والوں کے ہاتھوں کے بجائے چھاپنے والوں کی الماریوں کی زینت بنے رہ گئے اور دوسری بڑی بات یہ ہوئی کہ لایعنیت کی دنیا تنگ ہونے کے سبب ایسی "افسانوی" تحریریں ایک دوسرے کا عکس معلوم ہونے لگیں۔ ثانی الذکر مسئلہ اور اس کے متعلقات ہی نے زیادہ سخت پابندیوں میں اسے جکڑ لیا تھا۔

الفاظ کو ذاتی معنی دے کر استعمال کرنے کی بھی ایک حد ہوتی ہے، جب کہ زبان کا با معنی استعمال امکانات کی دنیا کی طرح لا محدود ہے۔ ٹھیک ہے، ایلیٹ نے کہا ہے کہ زبان کا کام صرف اظہار نہیں بلکہ اظہار کو چھپانا بھی ہے۔ اس 'بھی' نے اردو افسانہ کے سات آٹھ سال ہضم کر ڈالے۔ معنی کے بغیر الفاظ کو آخر کتنی بار جوڑا گھٹایا جا سکتا ہے؟ جب کہ خارج اور باطن کی دنیا میں پیش آنے والے، امکانات اور تجربات لا محدود ہوتے ہیں۔ ظلم، محبت، برابری اور نفرت وغیرہ انسانی تجربہ کی شرکت کے بغیر صرف عام الفاظ ہیں۔ لیکن جب زندگی کے تجربے کی دنیا مادھو، منگو کوچوان اور موذیل یا کسی بھی کردار میں شامل ہو جاتی ہے تو ایک سے انیک بن جاتے ہیں بلکہ عدم سے وجود میں آجاتے ہیں اور افسانہ وجود کے بغیر ممکن نہیں۔ انسان کا وجود، فطرت کا وجود، بھری پری دنیا کا وجود۔

چھ سات سال کی اس مدت میں افسانہ کی دنیا میں جو کچھ ہوا اس کے لیے کسی ایک فرد، کسی ایک رسالہ یا محض چند افراد کو الزام دینا غلط ہے کیونکہ اس تبدیلی سے قبل جو افسانہ لکھا جا رہا تھا اس میں کوئی تو کمی رہی ہو گی جس کی وجہ سے نئی نسل کے ایک خاصے بڑے حصہ نے ایک نئی لیک اپنالی۔ کہا جاتا ہے کہ ترقی پسند افسانہ کے پاس موضوعات ختم ہو چکے تھے۔ آزادی، سو مل چکی تھی۔ نہرو Socialistic pattern of society کو عملی شکل چاہے نہ دے سکے ہوں، اصولی اور دستوری طور پر تو ملک نے اسے تسلیم کر ہی لیا تھا۔ جہاں سوشلسٹ حکومتیں تھیں وہاں اتھل پتھل شروع ہو چکی تھی، اور تقسیم ہند اور فسادات کا رونا کوئی کب تک روتا؟ ان سب میں کچھ نہ کچھ سچائی ضرور تھی،

لیکن ایک بڑی سچائی یہ بھی تھی کہ ایک خاص قسم کے افسانے کی، جسے آپ چاہیں تو ترقی پسند افسانہ بھی کہہ لیں، جڑیں اتنی مضبوط اور گہری ہو گئی تھیں اور نظریں صرف ایک جانب دیکھنے کی اس قدر عادی ہو چکی تھیں کہ باقی ساری دنیا، ساری زندگی، افسانوں کی گرفت میں آتی ہی نہیں تھی۔ افسانہ نگاری کا وہ رجحان جس کا ذکر جدید یا علامتی افسانے کے تحت کیا جاتا ہے پیدا اسی وقت ہوا اور اسے نئی نسل نے ہاتھوں ہاتھ لیا بھی کیوں کہ نوک پلک درست ہونے کے باوجود اس وقت پیش کیے جانے والے افسانوں کی دنیا بہت محدود ہو گئی تھی۔

اس افسانہ نے جسے علامتی اور غلط طور پر تجریدی یعنی Abstract بھی کہا جاتا ہے خود تو کوئی کارنامہ انجام نہیں دیا لیکن افسانہ نگاروں کی بالکل نئی نسل کو، جس جانب اور جس طرح چیزوں، مسائل اور دنیا کو دیکھا جا رہا تھا، اس سے مختلف انداز سے میں دیکھنا سکھایا۔ اس وقت کے افسانہ میں داخل، جس کے بغیر خارج کو دوسروں سے مختلف انداز میں دیکھا ہی نہیں جا سکتا، بالکل ہی غائب ہو چکا تھا۔ یہ نئی افسانوی رَو اس کو پیش منظر میں لے آئی، اگر چہ اس انتہا تک کہ خارج بالکل نہیں تو بڑی حد تک غائب ہو گیا۔ ایک جمع ایک ضروری نہیں کہ دو ہوں کیونکہ ان کے درمیان عمل اور رد عمل ممکن ہو جاتا ہے اور یہ بھی ہوتا ہے کہ ایک جمع ایک، ایک ہی رہ جائے۔ جیسے پانی کے دو قطرے مل کر ایک قطرہ ہی رہتے ہیں۔ اب یہ بات دوسری ہے کہ ۱۹۶۰ء کے آس پاس کے نئے افسانہ نگاروں نے صرف دوسرے قضیہ سے سروکار رکھا اور پہلے قضیہ پر کوئی توجہ نہ دی۔ ایسا ہوا یوں کہ بعض مغربی مفکّرین کے افکارِ پریشاں کو رہنما بنا کر زندگی کو بے معنی، مسائل کو ٹاٹ باہر اور ترسیل کے عمل کو ناممکن قرار دینے کے علاوہ

افسانہ کو شاعری کے پیمانوں سے پرکھنے کی کوشش کی گئی۔ اس وقت شعریات صرف ایک تھی، جس سے شاعری، افسانہ، ناول اور سارے اصناف ادب کو پرکھا جاتا تھا۔ مشرقی شعریات، سنسکرت شعریات اور مغربی شعریات کو الگ الگ خانوں میں بانٹنے کا سلسلہ تو تقریباً بیس برس بعد شروع ہوا۔ لیکن یہ غلطی افسانہ نگاروں کی نہیں بلکہ اس افسانہ کے نظریہ سازوں اور نقادوں کی تھی۔

یہ ''افسانہ'' اپنی موت آپ مرنے کے باوجود افسانہ نگاروں کی نئی نسل کو کچھ دے ضرور گیا، مثلاً اس نے قائم کر دیا کہ افسانہ پر علامت بند نہیں، کبھی کبھی حقیقت کا اظہار اس کے ذریعہ بہتر طریقہ سے ممکن ہے۔ زبان کے سلسلے میں تازگی بھی بالکل نئے افسانہ نگاروں کو مستحکم روایت سے انحراف کی روش سے ہی حاصل ہوئی۔ یہ بات ۱۹۷۰ء کے آس پاس کی ہے۔ اس وقت بالکل نئے افسانہ نگاروں کی جس نسل نے اپنے وجود کا باقاعدہ احساس دلایا وہ اب پھل پھول رہی ہے۔ اس کے پاس موضوعات اور واقعہ کی وسیع تر دنیا ہے اور تجربہ کی بھی اور اظہار میں تازگی بھی زیادہ ہے۔ یہ علامتی افسانے کی اس نئے افسانے کو ایک بڑی دین ہے۔

افسانوی ادب کی تنقید کے سلسلے میں ایک خیال یہ بھی پیش کیا گیا، اگرچہ اس پر کوئی بحث نہیں ہوئی، کہ ذرائع ابلاغ یعنی اخبارات، ریڈیو اور ٹیلی وژن سے ہم کو واقعات اتنے مل رہے ہیں کہ بذاتِ خود کوئی واقعہ اتنا دلچسپ نہیں رہ گیا ہے کہ لکھنے کے قابل ہو۔ یہ خیال اس غلط فہمی پر مبنی ہے کہ افسانہ میں وہ واقعہ پیش کیا جاتا ہے جو ان ذرائع سے ہم کو حاصل ہوتا ہے، جب کہ حقیقت یہ ہے کہ واقعہ، خارج سے اٹھا کر، افسانہ میں رکھا ہی نہیں جاتا بلکہ

سلسلہ واقعات، جن میں سے بہت سے افسانہ نگار کے خلق کیے ہوئے ہوتے ہیں، موضوع کی مناسبت سے اس کا حصہ بنتے ہیں۔ واقعہ کی کمی کے نظریہ کو مدلل بنانے کے لیے کہا یہ گیا کہ افسانہ کا کام اطلاع فراہم کرنا ہے اور چوں کہ ذرائع ابلاغ کی وجہ سے وہ پہلے ہی عام ہو چکی ہوتی ہیں اس لیے ان کا انوکھا پن ختم ہو جاتا ہے اور ہم کو اس طرح کے واقعات مثلاً دلہنوں کا جلایا جانا سن کر افسوس تو ہو گا لیکن یہ نہیں ہو گا کہ اچھا یہ بات تو ہم کو معلوم ہی نہیں تھی جو پہلے افسانہ نگار ہم کو بتاتا تھا۔

یہ دلیل بہت سی غلط فہمیوں پر مبنی ہے۔ افسانہ نے اطلاع فراہم کرنے کا کام کبھی نہیں کیا۔ زیادہ سے زیادہ یہ ہوا کہ کسی افسانے میں مثلاً اجنتا، ایلورا، ایفل ٹاور یا استوپ کا ذکر آگیا لیکن اس کی حیثیت محض Location کی رہی۔ افسانہ اس کے گرد بنا گیا۔ افسانہ کا مقصد یہ کبھی نہیں رہا کہ ان کے متعلق معلومات فراہم کرے۔ یہ بالکل ممکن ہے کہ کسی پڑھنے والے نے ان میں سے کسی ایک یا کسی کا بھی نام نہ سنا ہو اور اسے ان کے بارے میں کچھ معلومات حاصل ہو جائیں لیکن اس سے افسانہ کی خوبی یا خامی پر کوئی اثر نہیں پڑتا ۔ یہ دعویٰ کچھ اسی قسم کا ہے جیسے کہ افسانہ میں استعمال ہونے والے کسی لفظ کے معنی معلوم کرنے کے لیے کسی قاری کو لغات دیکھنا پڑے تو کہا جائے کہ افسانہ کا کام قاری کے ذخیرۂ الفاظ میں اضافہ کرنا بھی ہے۔

افسانہ میں خارج (یا باطن) کا واقعہ من و عن کبھی نہیں آتا۔ مثلاً ستی یا دلہن سوزی کی بنیاد پر لکھے جانے والے کسی افسانہ میں یہ ہر گز نہیں بتایا جاتا کہ یہ دونوں کام کیسے انجام پاتے ہیں یا افسانہ میں یہ بھی نہیں ہوتا

کہ ''ناتھورام ولد برجورام ساکن گاؤں تھیا، ضلع ہمیر پور، نے ۱۵/مارچ ۱۹۹۷ء کو جہیز کم لانے کی وجہ سے اپنی بیوی مسماۃ رام کلی کو جلا کر مار ڈالا ۔ رپورٹ پولیس نے درج کرلی ہے اور تحقیقات جاری ہے''۔ افسانہ میں ان دونوں اور اسی قسم کے دوسرے بلکہ سارے واقعات کو انگنت پہلوؤں سے دیکھا جا سکتا ہے۔ سماجی حالات، روایات، معاشی حالات، لڑکی اور لڑکے کی اہمیت میں فرق کرنے کی روایت، مصنف کی نظر وغیرہ وغیرہ۔ اسی سبب کسی افسانہ کے کسی واقعہ کے بارے میں یہ دعوا کہ ایسا واقعتاً ہوا تھا اس کی خوبی کا جواز نہیں قرار پاتا، اور خرابی کا بھی نہیں۔ مزید یہ کہ معاملہ یہیں ختم نہیں ہوتا۔ افسانہ میں صرف واقعہ نہیں کردار بھی ہوتے ہیں۔ چنانچہ ایک ہی واقعہ کو بنیاد بنا کر دس افسانے لکھے جائیں تو یہ سارے کے سارے ایک دوسرے سے خاصے مختلف ہوں گے۔ افسانہ کا کام اطلاع فراہم کرنا نہ کبھی تھا نہ اب ہے اور نہ واقعات کی کمی کا کبھی اسے سامنا کرنا پڑا، نہ کبھی پڑے گا۔

فرقہ وارانہ فسادات ہماری زندگی کا جزو بن گئے ہیں۔ ان پر پچاس پچپن برسوں سے افسانے لکھے جارہے ہیں لیکن افسانے کی حد تک نہ واقعات پرانے ہوئے نہ موضوع۔ حال ہی میں فسادات کے افسانوں پر ایک کتاب شائع ہوئی ہے جس کا ہر افسانہ واقعہ، ٹریٹمنٹ (Treatment) مصنف کے نکتہ نظر اور اپنی بُنوٹ کے اعتبار سے ایک دوسرے سے بالکل مختلف ہے۔

لیکن ان افسانوں کو پڑھ کر یہ سوال ضرور پیدا ہوتا ہے کہ ان فسادات کے خلاف، جو فرقہ پرستی کا نتیجہ ہیں، اردو افسانہ میں وہ تیکھا پن کیوں نہیں جو ہندی افسانہ میں ہے۔ فسادات کے موضوع پر اردو افسانہ آج

بھی گو مگو کا شکار ہے اور چندر پر کاش جیسوال، پنکج بشت، اصغر وجاہت، عبدل بسم اللہ اور سوئم پر کاش وغیرہ نے جیسی جرأت مندانہ کہانیاں لکھی ہیں ویسی اردو میں کیوں نہیں لکھی جارہی ہیں۔ اردو افسانہ نگاروں کے ذہنی تحفظات یا خدشات کیا ہیں جن کی وجہ سے ان کو غلط سمجھے جانے کا ڈر لگا رہتا ہے ؟ یہ ایک غور طلب امر ہے۔ غالباً ٹالسٹائی نے کہیں لکھا ہے کہ مجھے اس سے کوئی سروکار نہیں کہ سینسر ان تخلیقات کے ساتھ جو لکھی جاچکی ہیں یا شائع ہو چکی ہیں کیا سلوک کرے گا لیکن نئی تخلیق پر اس کا کیا اثر ہوگا اس سے ضرور پریشانی ہے۔ (کوئی بوطیقا، وہ مشرق کی ہو یا مغرب کی، جدید ہو یا قدیم، کسی تخلیق کے سلسلے میں اس مسئلہ کا کوئی جواب نہیں پیش کر سکتی۔ زندگی کے مسائل سے بے تعلق ہر بوطیقا کو اس معذوری کا سامنا کرنا پڑتا ہے)

فرقہ پرستی کے بھی سکہ کی طرح دو رُخ ہوتے ہیں اور دونوں ایک دوسرے کو غذا فراہم کرتے ہیں۔ ظاہر ہے جو فرقہ زبردست اکثریت میں ہے اس کی فرقہ پرستی کا اثر زیادہ خطرناک صورت میں ظاہر ہوگا اور ہوتا بھی یہی ہے۔ لیکن فرقہ پرستی یک طرفہ عمل ہرگز نہیں، قتل و غارت گری تو ہو سکتی ہے۔

یہ ایک دردناک حقیقت ہے کہ اردو بڑی حد تک مسلمانوں اور شہروں تک سکڑ کے رہ گئی ہے اور یہ بھی حقیقت ہے کہ اسی سبب اس کے افسانوں کی دنیا اور ان میں اٹھائے جانے والے سوالات کی کائنات بھی خاصی محدود ہو گئی ہے۔ بعض دوسرے وجوہ کی بنا پر فسادات کے موضوع پر لکھے جانے والے افسانوں میں وہ کاٹ بھی نہیں جو ہندی افسانوں میں ہے۔ اس کے

اسباب بے حد سنگین اور پریشان کن ہیں۔ اقلیت چاہے جہاں بھی ہو، جب وہ اکثریت کے عتاب کا نشانہ بنتی ہے (یہ اقلیت لسانی ہو یا مذہبی) تو اپنے آپ میں سکڑ کر رہ جاتی ہے اور پتیوں اور پھولوں کو بھول کر جڑوں کی تلاش شروع کر دیتی ہے جس کا ایک نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ وہ نہ باہر کی لڑائی لڑپاتی ہے نہ اندر کی۔ فسادات کے موضوع پر پچھلے چند برسوں میں اور خاص طور سے دسمبر ۱۹۹۲ء کے واقعات کے بعد بہت کچھ لکھا گیا جس میں سے کم از کم دس پندرہ افسانے قدرِ اول کے ہیں تاہم ان میں سے صرف دو تین ہی سچائی کی آنکھوں میں آنکھیں ڈالنے کا حوصلہ کر سکے ہیں جب کہ باقی میں درد و کرب کا اظہار تو ہے، اور نہایت فنکارانہ طریقہ سے ہے، لیکن زبان کے اس طریقِ کار سے کام لیا گیا ہے جسے ایلیٹ نے "چھپانے" کا عمل قرار دیا ہے۔ ان نہایت عمدہ افسانوں میں سے ایک تو سوئم پرکاش کے "پارٹیشن" کا تکملہ معلوم ہوتا ہے۔ فرقہ پرستی کے عروج کا ایک نتیجہ یہ بھی ہوا ہے کہ افسانہ میں دو رجحانات پیش منظر میں آگئے ہیں۔ ایک تو وہی جس کا ذکر اوپر کیا گیا یعنی ڈھکے چھپے الفاظ میں ہندو فرقہ پرستی کے خلاف احتجاج اور دوسرا اپنی فرقہ پرستی کے خلاف خاموشی کا عام رویہ۔ لیکن اس سے ایک بڑا نقصان یہ بھی ہوا ہے کہ دوسرے سماجی مسائل جیسے کرپشن، دفتری نظام کی کوتاہیاں، حکومت کی کہنی اور کرنی میں فرق، عورتوں میں بیداری کی لہر، زندگی کی دوسری گتھیاں اور عام آدمی کے دکھ درد افسانہ نگار کی پوری توجہ سے محروم ہو گئے ہیں۔

مضمون کے بالکل ابتدائی حصہ میں افسانہ کے لیے غلط زبان کو بھی جائز قرار دیا گیا تھا۔ یہ بات تھوڑی سی وضاحت چاہتی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ اردو

میں اس وقت دیہی زندگی پر افسانہ نے تقریباً نہیں لکھے جا رہے ہیں جب کہ
ہندی میں گاؤں کی طرف واپسی کا عمل شروع ہو چکا ہے۔ لیکن وہ بھی بس دور کا
جلوہ ہے۔ اردو میں دور کا یہ جلوہ بھی نہیں۔ لیکن غریب، مظلوم، کم پڑھے
لکھے اور بالکل ان پڑھ کردار تو اردو افسانے میں بھی برابر آتے ہی رہتے ہیں۔
ان کے مونہہ سے ایسی زبان کی امید نہیں کی جا سکتی جس میں اسم، فعل، صفت
اور ضمیر وغیرہ ٹھیک ٹھیک اسی جگہ ہوں جہاں انہیں ہونا چاہیے۔ یہ کردار
باتیں کریں، تو کیا ضروری ہے کہ ان کی زبان ویسی ہی ہو جیسی پڑھے لکھے
لوگوں کی ہوتی ہے۔ ایسا ہونا نہ صرف غیر ضروری بلکہ غلط بھی ہوگا کیوں کہ ان
کے مونہہ سے پڑھے لکھوں کی زبان سن کر محسوس ہوگا جیسے کوئی جھوٹ بول
رہا ہو۔ نہ صرف یہ بلکہ کردار کو قائم کرنے والی زبان تک ویسی نہیں تو بہت
کڑھی کڑھائی بھی نہیں ہو سکتی۔

پچھلے پندرہ برسوں میں اردو افسانہ کی زبان میں ایک خوشگوار تبدیلی
نمایاں طور پر سامنے آئی ہے اور وہ ٹکسالی، تشبیہ واستعارہ سے آراستہ و پیراستہ
اظہار سے بڑی حد تک آزاد ہو گئی ہے۔ لیکن بعض افسانہ نگار، خاص طور سے وہ
جنہوں نے ۱۹۵۰ء تا ۱۹۵۵ء کے آس پاس لکھنا شروع کیا تھا، اب بھی زبان کے
"خوبصورت" اظہار سے چپکے ہوئے ہیں۔ ان کے افسانے جھنجھوڑتے ہیں،
انہیں پڑھتے وقت ذہن میں ایک برقی لہر کے گزرنے کا احساس بھی ہوتا ہے
لیکن اگر ان کی زبان آراستہ پیراستہ نہ ہوتی تو ان افسانوں کی اثر انگیزی یقیناً بڑھ
جاتی۔

کبھی اردو کے دبستان دو تھے، دہلی اور لکھنؤ۔ ایک بڑا مرکز دکن اور

دوسرا لاہور بھی تھا۔ دکن کو دبستان نہ سہی، نیم دبستان کی حیثیت تو حاصل ہو گئی لیکن لاہور کو جس نے اردو کو اقبالؔ اور فیضؔ ایسے شاعر دیے نیم دبستان بھی تسلیم نہیں کیا گیا۔ اس وقت صورت یہ ہے کہ شمالی ہندوستان میں شاید ہی کوئی شہر بلکہ قصبہ بھی ایسا ہو جس میں دو چار شاعر نہ مل جائیں۔ شاعری اور خاص طور سے غزل کا معاملہ کچھ یوں ہے کہ بحر، وزن، سیکڑوں سال کی روایت اور مخصوص لفظیات کے سہارے، شاعر خود چاہے غلط زبان استعمال کرے، لیکن شعر میں اس سلسلے کی غلطی عام طور سے نہیں ہو پاتی۔ اس کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ تجربہ براہ راست شاعری میں آتا نہیں، جیتے جاگتے کردار بھی اس میں نہیں ہوتے اور کھردری صورتِ حال اس میں آتی بھی ہے تو روایت کی سان پر چڑھ کر نرم اور رواں ہو جاتی ہے جبکہ افسانہ کو نت نئے واقعات اور نت نئی چنوتیوں سے جوجھنا پڑتا ہے۔ اردو کے نئے افسانہ نگار، خاص طور سے وہ جن کا تعلق شمالی ہندوستان کے نئے ادبی مرکزوں سے ہے، یا وہ جو ممبئی، مالیگاؤں، ناگپور وغیرہ سے متعلق ہیں، ایسی زبان استعمال کر رہے ہیں جس پر مقامی رنگ کی چھاپ بھی موجود ہے۔ اس پر اعتراض کیا جاتا ہے، باقاعدہ تنقید میں کم اور زبانی طور پر زیادہ، لیکن بڑی بات یہ ہے کہ ان افسانہ نگاروں نے ان اعتراضات پر کان نہیں دھرا ہے۔ یہی حال اُن افسانہ نگاروں کا بھی ہے جن کا تعلق پنجابی کلچر سے ہے۔ ان افسانہ نگاروں نے زبان کو وسعت دینے کے علاوہ تجربہ کے اظہار کو اعتبار بخشنے کا کارنامہ انجام دیا ہے۔ بعض لوگ اب بھی یہ ماننے کے لیے تیار نہیں کہ زندہ زبانیں ڈکشنری کی طرف کم لوٹتی ہیں، ڈکشنری ان سے زیادہ رجوع کرتی ہے۔

بعض افسانہ نگاروں کا یہ خیال درست نہیں کہ اب اردو ادب صرف ادیب پڑھتے ہیں۔ کم سے کم افسانہ کی حد تک تو یہ صورت ہر گز نہیں۔ اس لیے آج افسانہ نگار پڑھنے والوں کے فقدان کا رونا نہیں رو سکتا۔ لیکن افسانہ کی دنیا جتنی چھوٹی ہو گی، اسے پڑھنے والے اتنے ہی کم ملیں گے، یہ بھی ایک حقیقت ہے۔ تجربہ کی دنیا کی وسعت اور تنگی کا تعلق زبان کے دائرہ اثر اور چلن سے بھی ہوتا ہے۔ اس یے بعض تخلیق کاروں کا یہ دعوا کہ اردو کی موت وزندگی ان کا مسئلہ نہیں، غلط ہے۔

چند نقادوں نے اردو افسانہ نگاروں کی نئی نسل کے سلسلے میں خاصی مایوسی کا اظہار کیا ہے جب کہ اس کا کوئی سبب نظر نہیں آتا۔ ہر نسل اپنی تخلیق کے سانچے اور تخلیق کو پرکھنے کے پیمانے خود بناتی ہے، اپنی تخلیق ہی کے ذریعے۔ مایوسی کا سبب غالباً یہ ہے کہ ابھی تنقید خود کو افسانہ کی بدلی ہوئی صورت سے ہم آہنگ نہیں کر پائی ہے۔

(۱۹۹۴ء) ■ ■

'جدید ناول کا فن'

(اردو ناول کے تناظر میں)

ایک مطالعہ

کیا اردو کا افسانوی ادب ناول کے دور میں داخل ہو چکا ہے؟ ماضیٔ قریب میں ایک کے بعد ایک گوارا، اچھے اور بہت اچھے ناولوں کی اشاعت کو اس صنفِ ادب کے عروج کا اشاریہ سمجھا جائے تو اس سوال کا جواب صرف اثبات میں دیا جا سکتا ہے۔

نظریاتی تنقید تو اچھے ناولوں کے وجود کے بغیر بھی بڑی حد تک ممکن ہے لیکن عملی تنقید اور کسی زبان میں اس کے فن پاروں کی چھان پھٹک کے لیے ظاہر ہے اچھے یا کم سے کم قابلِ ذکر نمونوں کی موجودگی لازمی ہے۔ ڈاکٹر سید محمد عقیل کی تازہ ترین تصنیف "جدید ناول کا فن (اردو ناول کے تناظر

میں)" بیک وقت ناول کے فن کی تفہیم اور عملی تنقید کی شاید پہلی کوشش ہے۔

کتاب کا نام ان لوگوں کے نقطۂ نظر سے گمراہ کن ہو سکتا ہے جو فن کو اظہار سے یکسر بے تعلق اور آزاد سرگرمی سمجھتے ہیں، لیکن ان لوگوں کو جو طریق یا وسیلۂ اظہار کو اظہار سے غیر متعلق نہیں بلکہ دونوں کو مربوط تصور کرتے ہیں اس نام میں نہ کچھ قابلِ اعتراض نظر آئے گا نہ نام کے دونوں حصے دو لخت۔

زیر نظر تصنیف ایسی مکتبی کتاب نہیں ہے جس میں ناول کے مختلف عناصر جیسے فن، پلاٹ، ابتدا، انجام، اور کردار وغیرہ سے الگ الگ عنوانوں کے تحت بحث کی گئی ہو۔ تاہم یہ سارے عناصر زیر بحث آئے ہیں ------ نظریاتی طور پر اور نمونوں کی روشنی میں بھی۔

ڈاکٹر عقیل نے شاید پہلی بار قاری کی پسند و ناپسند سے مصنف کے رویوں اور اس کی تخلیق پر مرتب ہونے والے اثرات سے بحث کی ہے۔ اصولی طور پر تو ان اثرات کی نشاندہی کرنا ٹھیک ہے لیکن اردو دنیا میں جہاں اچھے سے اچھا ناول صرف چھ سو یا زیادہ سے زیادہ ایک ہزار کی تعداد میں شائع ہوتا ہے یہ مسئلہ عملی نکتۂ نظر سے کسی اہمیت کا حامل نہیں۔ یہ تو ہوتا ہے کہ بعض قارئین المیہ کے روایتی تصور پر مبنی ناول پسند کرتے ہیں اور بعض ایسے ناولوں کو جو "راوی چین ہی چین" لکھتا ہے پر ختم ہوتے ہیں۔ لیکن قارئین کی تعداد اب اس قدر کم ہو گئی ہے کہ اردو ادب کی دنیا میں پاپولر ناول تک قاری کی زد میں نہیں آتے۔ ٹی وی کی مقبولیت سے قبل چند خواتین ناول نگار پڑھنے والوں کے ایک طبقہ میں مقبول ضرور تھیں لیکن اب یہ صورت بھی ختم ہو گئی ہے۔ آج

اچھے ناول ''پاپولر'' ناولوں کے مقابلے میں زیادہ پڑھے جاتے ہیں اور ظاہر ہے اچھا ناول نگار قاری سے مرعوب نہیں ہوتا۔ اس کے یہاں ''زمانہ با تو نہ سازد تو بازمانہ بساز'' کے بجائے ''تو بازمانہ ستیز'' کے رویہ کو بالادستی حاصل ہوتی ہے۔

تعدادِ اشاعت یا ایڈیشنوں کے معیار کو سامنے رکھ کر پاپولر اور ان ناولوں کی تقسیم جو اس زمرے میں نہیں آتے، خاصی گمراہ کن ہو سکتی ہے۔ اردو کے متعدد اچھے ناول پاپولر ناولوں سے کہیں زیادہ مرتبہ اور زیادہ تعداد میں شائع ہوئے ہیں، جیسے آگ کا دریا، لندن کی ایک رات، امراؤ جان ادا، گئودان، میدانِ عمل، خدا کی بستی، دو گز زمین اور آنگن وغیرہ جب کہ متعدد پاپولر ناولوں کے Reprint کی نوبت ہی نہیں آتی۔

اچھے اور پاپولر ناولوں کے درمیان ایک فرق خاصا نمایاں معلوم ہوتا ہے۔ اچھے ناولوں میں، علاوہ ان کے جن میں جنگ یا وبائی امراض پس منظر یا سلسلۂ واقعات کے طور پر موجود ہوں، کردار عام طور پر مرتے نہیں۔ جب کہ پاپولر ناول ایسے کرداروں، یا افراد سے پُر ہوتے ہیں جنھیں ناول نگار مار مار کر زندہ رکھتا ہے۔ ایسے کردار پہلا موقع ملتے ہی موت کو لبیک کہتے ہیں۔ اس نکتہ نظر کو کلیہ یا اصول کی شکل دینا مقصود نہیں۔ زیادہ سے زیادہ اسے Loud-thinking کہا جا سکتا ہے، تاہم اس صورتِ حال کا سبب شاید یہ ہے کہ پاپولر ناولوں کے خالق ہر اس کردار کو جو ان کے متعین کردہ حدود سے باہر نکلنے کی کوشش کرکے قابو سے باہر ہونے لگتا ہے، مار کر سلا دیتے ہیں۔ خراب ناولوں میں کردار نمو نہیں کرتے، اپنے حدود کو نہیں توڑتے بلکہ اوّل تو ان میں تبدیلی واقع ہی نہیں ہوتی اور اگر ہوتی بھی ہے تو اس کے اپنے تقاضوں کے

بجائے مصنف کی ضرورت کے تحت۔

ان دونوں قسم کے ناولوں کے درمیان ایک فرق اور بھی ہوتا ہے اور وہ یہ کہ ایک میں واقعات یکے بعد دیگرے بس ہوتے رہتے ہیں۔ ان کے "کیوں اور کیسے" سے مصنف کو کوئی سروکار نہیں ہوتا جب کہ اچھے ناول میں ہر واقعہ ہر کردار، جن میں معاون کردار بھی شامل ہیں، ایک دوسرے سے اس حد تک مربوط ہوتے ہیں کہ ان میں سے ہر ایک دوسرے کے وجود کا سہارا بنتا ہے اور اس کے پیچھے جواز یا امکان کی ایک دنیا آباد ہوتی ہے۔

لیکن یہ بحث شاید زیر نظر تصنیف کے حوالہ سے کسی خاص اہمیت کی حامل نہیں کیوں کہ ڈاکٹر عقیل کو کرداروں سے کوئی خاص التفات نہیں اور ان کے خیال میں "نئے ناولوں میں اس لیے نہ کردار اہم ہیں نہ ان کی حیثیت مثالی طور پر بنتی ہے۔ وہ کام تو کرتے ہیں لیکن صرف مشین کے پرزوں کی طرح جو واقعات اور ناول کی سچوئیشن کو صرف بلندی اور پستی میں لے کر چلتے ہیں اور بس ان کا اتنا ہی کام ہوتا ہے" (صفحہ ۵۸۔۵۹)

عقیل صاحب نئے ناولوں میں مستحکم کرداروں کی عدم موجودگی کا جواز سچوئیشن کے جبر اور مثبت کرداروں کے وجود کے عدم امکان مین تلاش کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں دو باتیں قابلِ غور ہیں۔ کوئی سچوئیشن کردار کے بغیر ممکن نہیں، حد یہ ہے کہ ایسی سچوئیشن بھی جس میں کوئی کردار نہ ہو کیوں کہ وہ کم از کم اسے دیکھنے اور اس سے واقف ہونے والے کی شکل میں موجود ہوتا ہے اور اگر یہ بھی نہ ہو تو اچھی سے اچھی اور بری سے بری سچوئیشن کا عدم اور وجود برابر ہے کیوں کہ ایسا واقعہ یا حالت جس کا کوئی اثر مرتب نہ ہو،

معلول کی عدم موجودگی کے سبب، کوئی حقیقت نہیں رکھتا۔ مصنف کے خیال میں نظریہ اور آدرشوں کی موت نے کردار کی تشکیل کے امکانات ختم کر دیے ہیں۔ اس سلسلے میں کہا جا سکتا ہے کہ مثبت اور منفی کرداروں کے درمیان مضبوط یا ناقابلِ شکست حدِ فاصل قائم کرنا شاید ممکن نہیں، کیوں کہ ہر زندہ کردار میں دونوں عناصر موجود ہوتے ہیں۔ اچھے اور خراب ناولوں کے درمیان ایک فرق یہ بھی ہوتا ہے کہ اول الذکر میں کردار اپنے منفی اور مثبت خصائص کے ساتھ موجود ہوتے ہیں جب کہ ثانی الذکر میں ان خصائص کا بوجھ الگ الگ کرداروں پر لاد دیا جاتا ہے۔

اچھے ناولوں میں مختلف کردار اور واقعات ایک دوسرے سے اس طرح پیوست ہوتے ہیں کہ ان کو ایک دوسرے سے الگ کرنا مشکل ہوتا ہے۔ نہ صرف یہ بلکہ عصری حسیت سے مملو کردار تاریخ اور اپنے عہد کے جبر میں بہہ جانے کے باوجود اپنی شخصیت قائم رکھنے کے لیے جدو جہد جاری رکھتے ہیں۔ اس سلسلے میں "آگ کا دریا" کے گوتم نیلمبر اور "لہو کے پھول" کے راحت رسول کو مثال کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے۔ منظر سلیم کے ناولوں، مثلاً "خلش" اور "آغوش کا" اس نقطۂ نظر سے مطالعہ کہ حالات اور واقعات کا جبر بھی قائم ہے اور ان سے لڑنے کے لیے کرداروں کی جدو جہد بھی، اس بحث کے سلسلے میں معاون ہو سکتا ہے۔

باوجود اس کے کہ واقعات، سچوئیشن اور کرداروں کو ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جا سکتا، فکشن میں کردار کو فوقیت حاصل ہوتی ہے کیوں کہ قاری اور کردار کا نسب نما بڑی حد تک ایک ہی ہوتا ہے۔ دیکھنے، سمجھنے اور

پرکھنے ، رد عمل کے اظہار اور انکار و اقرار کے اوزار دونوں کے پاس مشترک ہونے کی وجہ سے کرداروں کی دنیا میں قاری کی شرکت اور شمولیت آسان ہو جاتی ہے۔اس کے معنی یہ نہیں کہ سچویشن سے قاری تاثر قبول نہیں کرتا لیکن یہ تاثر قائم ہوتا ہے کرداروں ہی کے توسط سے۔

نو مقبول ذریعہ ابلاغ یعنی ٹی وی سے نشر ہونے والے ڈراموں اور سیریلوں کے ناول اور اس سے زیادہ قاری پر مرتب ہونے والے اثرات کا تجزیہ ڈاکٹر عقیل نے نہایت خوبی سے کیا ہے۔ٹی وی کے سیریلوں کو قاری کے حوالہ سے ایک سہولت حاصل ہوتی ہے اور ایک معذوری، سہولت یہ کہ اس میں ہر لمحہ واقع ہونے والی تبدیلی سے ناظر کو باندھا رکھا جا سکتا ہے اور معذوری یہ کہ واقعاتی حد تک ذرا سی بھی کشاکش کی کمی سے پیدا ہونے والی صورت میں وہ ٹی وی بند کر سکتا ہے۔جب کہ یہ صورت ناول کے سلسلے میں نہیں ہوتی کیوں کہ اسے بعد میں بھی پڑھا جا سکتا ہے اور قاری کے لیے واقعات اور کرداروں کی نئی تعبیر و تشریح بھی ممکن ہوتی ہے۔ بر خلاف اس کے ٹی وی پر پیش کیے جانے والے واقعات اور کرداروں کے سلسلے میں یہ ممکن ہی نہیں (جین آسٹن کے "ایما" کی مثال سامنے کی ہے۔ شروع کے بیس پچیس صفحات میں کچھ بھی ہونے کا احساس تک نہیں ہوتا جب کہ قاری اس پل کو پار کر لے تو اس کے لیے ناول کا مطالعہ جاری نہ رکھنا مشکل ہو جاتا ہے اور "ایڈیٹ" ایسے مشکل ناول کو تو چھوٹے اسکرین پر پیش ہی نہیں کیا جا سکتا۔ یہی حال ناول کے ان جملوں کی ہوتی ہے جو فکر اور تخیل کی ایک پوری دنیا آباد کر دیتے ہیں۔ بالزاک کے اولڈ گوریو کا وہ جملہ جس میں اس نے کپڑوں کی بوسیدگی ظاہر کرنے کے

لیے ان کی مثال افلاطوں کے لفظ Idea سے دی ہے اور چاندنی بیگم میں ملازمہ کا یہ جملہ ''اور ان لال جھنڈے والوں نے بھی کچھ نہیں کیا'' کیمرے کو کور چشم بنانے کے لیے کافی ہیں۔

ٹی وی کے مختلف سیریلوں کے Episodes کو ایک دوسرے سے مربوط رکھنے کی کوشش کے طور پر ایک نہایت مہین تار ضرور موجود رہتا ہے لیکن ان کے لیے یہ ممکن نہیں ہوتا کہ واقعاتی موڑ اور کرداروں کے خود کو منکشف کرنے لیے امدادی مسالہ پر وقت صرف کر سکیں کیوں کہ اوّل تو دیکھنے والے کے پاس اس کے لیے وقت نہیں ہوتا اور دوسرے یہ کہ صرف بصارت اور سماعت کی کلی شرکت اور Mental activity کی تقریباً مکمل عدم شرکت کے سبب سلسلہ واقعات کی کڑیوں، امدادی مسالہ اور مضمرات کے اثرات مرتب ہونے ممکن نہیں ہوتے اور سیریل کا پیش کنندہ چاہتا بھی یہی ہے کیوں کہ ان سیریلوں میں واقعاتی اور کرداری تضادات اس قدر ہوتے ہیں کہ سب کچھ یاد رہ جائے تو ساری عمارت ہی منہدم ہو جائے۔ ایک نفسیاتی پہلو اور بھی ہے۔ اچھے ناول کا مطالعہ ایک سنجیدہ عمل ہے جس کے لیے پوری توجہ ضروری ہے جب کہ چھوٹے پردہ پر جو کچھ ہو رہا ہوتا ہے اس کی حیثیت سستی تفریح سے زیادہ نہیں ہوتی۔ ان سارے مسائل اور پہلوؤں پر غور کرتے وقت مصنف نے باریک بینی کا ثبوت دیا ہے۔

بیان اور بیانیہ کے سلسلے میں خلط مبحث عام ہے۔ اس سلسلہ میں انگریزی زبان کی اصطلاح Narrative بھی متعدد معنوں میں استعمال ہوتی ہے۔ خود ناول کو بھی اسی نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ لیکن اصل خلط مبحث دوسروں پر

ہوتا ہے۔ ایک تو بیانیہ اور بیان کے درمیان فرق کے سلسلہ میں اور دوسرے اس عدم احساس کے سبب کہ Narrative میں Descriptive بھی شامل ہوتا ہے جس کے سرے ایک جانب سپاٹ بیان سے مل جاتے ہیں اور دوسری جانب اشیا کے خارج کے اظہار یا منظر کشی اور اس کی اوپری سطح کی تفہیم و تعبیر سے (فشر تک نے Narrative کو بس وہ گاڑی قرار دیا ہے جس پر کہانی سفر کرتی ہے)۔ مصنف نے لفظ اظہاریت کا استعمال غالباً اسی سبب کیا ہے اور اپنے اس جملہ میں ''یہاں ایک باریک نکتہ اور سمجھتے رہنا چاہیے کہ بیان کا تعلق صرف بیرونی دنیا اور ظاہری شکلوں سے ہے جب کہ اظہاریت میں بیرونی دینا کے ساتھ ساتھ ناول نگار اور فن کار اپنا وجود، اس کی اہلیت اور سوجھ بوجھ کے ساتھ اس کی جانب داریاں اور بے تعلقی بھی شامل رہتے ہیں'' اس خیال کی توثیق بھی کردی ہے۔ مصنف نے اس ضمن میں اپنے نکتۂ نظر کی مدلل انداز میں وضاحت کی ہوتی تو بہت سے نئے گوشے سامنے آتے۔

مکالمہ یوں تو بیانیہ میں شامل ہوتا ہے لیکن اظہار کی کیفیت کے فرق کے سبب اور سنجیدگی سے غور کرنے کے لیے ان کو الگ الگ بھی کیا جاسکتا ہے اور ڈاکٹر عقیل نے یہی کیا ہے۔ مصنف کے خیال میں مکالمہ ناول کے بہاؤ میں رکاوٹ ثابت ہوتا ہے اور وقت اور جگہ بھی زیادہ لیتا ہے۔ ان کا یہ خیال ناول میں سچویشن کے مقابلہ میں کرداروں کے کم تر رول سے ہم آہنگ بھی ہے لیکن اس نکتۂ نظر سے قطع نظر کرداروں کا جہاں تک تعلق ہے وہ مکالمہ کے ذریعہ ہی خود کو پوری طرح منکشف کرتے ہیں۔ مصنف کا یہ موقف بھی بحث طلب ہے کہ مکالمہ بیانیہ کے اس جزو کے مقابلہ میں جس کے بیان سے قریب

تر ہونے کے امکانات وسیع ہوتے ہیں، زیادہ وقت لیتا ہے۔ حقیقت شاید اس کے برعکس ہے۔ مثالیں دونوں قسم کے مکالموں کی پیش کی جاسکتی ہیں لیکن وہ ان کی خوبی اور خامی کی دلیل ہوں گی نہ کہ مصنف کے نقطۂ نظر کی۔ ایک بات اور، صورتِ حال اور منظر نامہ کی تبدیلی، نئے کرداروں کا داخلہ اور کسی کردار کا پس منظر میں جانا یا پیش منظر میں آنا، مکالمہ کے ذریعہ جس قدر آسانی سے ممکن ہے، بیانیہ کے غیر مکالمہ جاتی عنصر کے ذریعہ شاید نہیں۔ کرشن چندر کے ناول "آئینے اکیلے ہیں" اور عصمت چغتائی کی "ٹیڑھی لکیر" اور "معصومہ" سامنے کی مثالیں ہیں۔ اس سلسلے میں غالباً یہ کہنا سب ہوگا کہ کردار قائم تو بیانیہ کے غیر مکالمہ جاتی عنصر کے ذریعہ مقابلتاً آسانی سے ہوتا ہے لیکن وہ خود کو منکشف مکالمہ کے ذریعہ زیادہ سہولت سے کرپاتا ہے۔

صورتِ حال کی یکایک تبدیلی اور متضاد اور ایک دوسرے سے متصادم کیفیتوں کو ایک ساتھ پیش کرنے کی جیسی طاقت مکالمہ کو حاصل ہوتی ہے مسلسل بیانیہ کے حصہ میں نہیں آتی۔ ماضی، حال اور مستقبل کو بھی مکالمہ زیادہ چابکدستی سے ایک ساتھ سمیٹ لینے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ لیکن مصنف کی مراد اگر ڈرامائی مکالموں سے ہے تو ان سے اختلاف کرنا مشکل ہے۔ اس طرح کے مکالمے اکثر زبان کے اس چٹخارے کے اسی طرح اسیر ہو جاتے ہیں جیسے دوسرے درجہ کے شاعر ردیف اور قافیہ کے۔ ڈرامائی عنصر اکثر مکالمہ کو غیر ضروری طور پر بلند آہنگ (Loud) بھی بنا دیتا ہے۔

فکشن اور Fact کی دوئی بھی توجہ طلب ہے۔ یہ دونوں اسکیل کے دو کناروں کی چیزیں نہیں ہیں۔ حقائق آزاد وجود ضرور رکھتے ہیں لیکن ان کا

ادراک ہمیں حواس خمسہ کے ذریعہ ہی ہوتا ہے اور وہ بھی وقت، اس کی نوعیت، سلسلۂ واقعات میں ان کے تقدم اور تعلل اور اسی طرح کی Categories کے حوالے سے جو اُن میں ایک واقعاتی ترتیب از خود پیدا کر دیتی ہیں۔ ادب میں فکشن کی اہمیت کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ اب مابعد الطبیعات اور عقلِ محض (Pure reason) از کار رفتہ ہو گئے ہیں جب کہ فکشن میں عقلِ محض اور حقیقت کی آمیزش سے عملیت کا ایک عنصر داخل ہو جانے کے سبب بقول حیات اللہ انصاری اس میں حالات کے ادراک اور مسائل سے عہدہ بر آ ہونے کی صلاحیت کہیں زیادہ ہوتی ہے۔ آج کے ناولوں اور افسانوں میں Fictive اور حقیقی عنصر کی یکجائی دیکھنی ہو تو انھیں ''شہاب کی سرگذشت'' کے قسم کی تحریروں کے مقابل رکھ کر دیکھیے، اندازہ ہو جائے گا کہ Fact کی تفہیم میں فکشن اور فکشن کی تفہیم میں Fact کا ایک عنصر ہمیشہ موجود رہتا ہے۔ ایک ہی حقیقت کی مختلف تاویلوں کو بھی اس سچائی کے ثبوت کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے۔ ایک طرح سے یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ حقیقت بیانیہ ہی سے خود کو منکشف کرتی ہے۔

وجودیت کی خشتِ اول تو ڈھائی ہزار سال قبل ہیرا کلائٹس کے اس مشہور قول سے پر رکھی گئی کہ جس میں انسان کو جملہ اقدار کا پیمانہ قرار دیا گیا ہے (Man is the measure of all values)۔ بعد میں نطشے، فرانسیسی مفکرین، لیبنز کے موناڈ اور atomism سے ہوتے ہوئے اس کی انتہائی شکل دائمی لمحۂ موجود (Eternal now) کی صورت میں امریکا میں ظاہر ہوئی۔ لیکن ان سارے نکتہ ہائے نظر میں فرد اور اس کے توسط سے متحرک حقیقت کے متنوع

ادراک کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ یہ محض اتفاق نہیں کہ ناول فرد کے وجود کے بغیر ممکن نہیں۔ (فرد بنام قبیلہ، مذہبی یا ثقافتی اکائی اور گروہ اور انفرادی فکر بنام گروہی فکر)۔ فرد کے بہ حیثیت انجمن وجود میں آنے سے قبل کہانی یا سلسلۂ واقعات کے اعتبار سے بس داستانوں کا وجود ممکن تھا۔ داستانیں اور آج کا ناول اور افسانہ گروہ اور فرد کی فکر کے درمیان فرق کی نمایاں مثال ہیں۔ بعد میں صنعتی نظام نے فرد کو مشین اور غیر فرد میں ضرور تبدیل کر دیا لیکن ابتداءً قبیلہ یا گروہ میں رہنے والے فرد کا بطور اکائی وجود صنعتی ترقی ہی کی دین تھا۔ یہی فرد ناول اور افسانے میں کردار بن جاتا ہے۔ بے انتہا صنعتی ترقی اور مشین کو بالادستی حاصل ہونے کے نتیجہ میں فرد کی فردیت کے تحلیل ہونے کے سبب ہی فکشن میں سچوئیشن کی اہمیت میں اضافہ ہوا اور اس نکتہ پر ڈاکٹر عقیل کے اصرار کا اصل سبب یہی ہے۔ وجودیت کے مقبول ترین تصور میں بھی فرد کو انتہائی اہمیت حاصل ہے۔ ہر فیصلہ وہ خود کرتا ہے اور سماج کے بڑھتے ہوئے دباؤ میں اپنے وجود کے اقرار کے لیے انکار ہی اس کے پاس واحد حربہ رہ جاتا ہے جس کے سبب مثبت اور منفی کرداروں کو تقسیم کرنے والی دیوار بھی منہدم ہونے لگتی ہے۔

اسی انکار کے بطن سے Nihilism جنم لیتا ہے جس کی ایک شکل "باپ اور بیٹے" (Fathers and Sons) کا بزاروف ہے اور دوسری "بیگانہ" کا مرسال۔ لیکن دلچسپ حقیقت یہ بھی ہے کہ اسی انکار اور Nihilism سے مثبت رویوں پر ایقان کی صورت بھی پیدا ہوتی ہے اور Solipsism کی بھی جس کی ایک لے متشدد جدیدیت کی شکل میں بلند ہوئی۔ یہ نکتہ بھی قابلِ غور ہے کہ اقدار سے عاری کردار بھی مثبت قدروں کا حوالہ بن سکتے ہیں۔ یہ سارے

مباحث "جدید ناول کا فن" میں نظری اور عملی تنقید کی شکل میں جگہ جگہ نظر آتے ہیں۔ڈاکٹر عقیل نے ان نظریات کے حوالے سے ناولوں کو نہیں بلکہ ناولوں کے حوالہ سے یہ مسائل پیش کیے ہیں جس کے سبب کہیں کہیں تکرار سے گریز ممکن نہ رہ سکا۔ (یہی صورت زیر نظر کتاب میں بھی ہے)

مصنف کے اس خیال سے اتفاق کرنا تو مشکل ہے کہ "ناول کا قاری کسی بے حد سنجیدہ فضا اور غیر دلچسپ موضوع کو برداشت نہیں کرپاتا اور محض ہلکی پھلکی اور دلچسپ صورتوں کا ناول سے طلبگار ہوتا ہے" لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ "اگر ناول نگار صرف اپنی دنیا میں گم ہو جاتا ہے اور ناول کے درمیان اوق فلسفہ، نکتہ یا ابہام کی تہہ در تہہ باتیں لے آتا ہے اور اس طرح قصہ میں دلچسپی کا حصہ دب جاتا ہے اور ابہام یا علامتوں کی بہتات بیانیہ کا ساتھ چھوڑ دیتی ہے تو ناول نگار کا رشتہ قاری سے کٹ جاتا ہے"۔ڈاکٹر عقیل کو اعتراض "ابہام یا علامتوں کی بہتات" پر نہیں بلکہ ان کے سبب بیانیہ کا ساتھ چھوٹ جانے پر ہے۔ابہام اور علامتیں افسانوی ادب کے اوزار ہیں ہی نہیں۔زیادہ سے زیادہ اس قدر ممکن ہے کہ کہیں گرہ کھلنے کے عمل کو ملتوی کرنے، تجسس جگانے یا کسی کردار، سچوئیشن یا بنیادی فکر کو زیادہ بامعنی اور مؤثر ڈھنگ سے منکشف کرنے کے لیے ان سے کام لیا جائے۔علامت ناول پر بند نہیں لیکن یہاں شاعری کی طرح اس کا استعمال چوں کہ بے حد مختصر اور لمحاتی کیفیت کے لیے نہیں ہوتا، اس لیے موضوع کی مناسبت سے وہ پوری صورتِ حال کا اشاریہ بن جاتی ہے۔

ایک بات اور : علامت فکشن میں کسی لفظ یا ترکیب کے بجائے سچوئیشن، کردار یا واقعہ کی شکل اختیار کرتی ہے جس کی معنویت زمانی طور سے زیادہ طویل اور مکانی طور سے زیادہ بسیط ہوتی ہے۔

ڈاکٹر عقیل ایک بے حد وسیع المطالعہ نقاد ہیں۔ انگریزی اور غالباً اس کے ذریعہ یورپ کی متعدد زبانوں کے ادب پر ان کی گہری نظر ہے جس کا واضح اظہار زیر نظر کتاب میں ہوا ہے۔

ڈاکٹر عقیل نے "لندن کی ایک رات" کو اردو میں نئے ناول کا نقطۂ آغاز قرار دیتے ہوئے "فرات" اور "فائر ایریا" تک پر سیر حاصل تبصرہ کیا ہے۔ عام طور پر "امراؤ جان ادا" کو اردو میں نئے ناول کی خشتِ اول تسلیم کیا جاتا ہے۔ مصنف کو اس کا احساس شاید بعد میں ہوا اور انھوں نے اسے بھی سمیٹ لیا لیکن "دو گز زمین" اور "خدا کی بستی" تفصیلی غور و فکر کا موضوع نہ بن سکے اور "لہو کے پھول" "گرتی دیواریں" اور "گیان سنگھ شاطر" کو انھوں نے قابل توجہ نہیں سمجھا۔ اس کا سبب شاید یہ ہے کہ ان ناولوں میں کردار اور سچوئیشن کے درمیان ایک زندہ رشتہ ہے اور سچوئیشن کرداروں کے ذریعہ ہی قائم ہوتی ہے اور منکشف بھی۔ تاہم اس سلسلے میں بھی ان کو اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت کرنی چاہیے تھی۔ لیکن نظری اور عمل تنقید کی یہ روش جس میں عمیق و بسیط مطالعہ کی دنیا ہمرکاب ہوتی ہے، اور وہ بھی داخلی طور پر، اردو تنقید میں ایک نیا آہنگ ہے جو اپنے اندر وسیع امکانات سموئے ہوئے ہے۔

زیر نظر مضمون میں "جدید ناول کا فن" میں اٹھائے جانے والے صرف چند مباحث پر خیالات کا اظہار کیا گیا ہے۔ سارے مباحث پر غور و فکر کے لیے کہیں طویل مضمون کی ضرورت ہوگی۔ یہ کتاب روا روی میں، بلکہ روانی کے ساتھ بھی، نہیں پڑھی جا سکتی، کیون کہ ہر ہر قدم پر مصنف کے نکتہ نظر سے اتفاق اور اختلاف اور کہیں کہیں مروج طریقِ بیان سے انحراف رکاوٹ بنتے ہیں۔

مصنف نے فیصلے نہیں سنائے ہیں، لیکن اپنی رائے پر اصرار سے گریز

بھی نہیں کیا ہے اور پوری کتاب پر فکر کا عنصر غالب ہے۔ اس کتاب کی ایک بڑی خوبی یہ بھی ہے۔

■ ■ (۱۹۹۸ء)

۷ افسانوں کے تجزیے

۱۔	پیتل کا گھنٹہ	قاضی عبد الستار
۲۔	افق اور عمود	مجید انور
۳۔	تین مائیں، ایک بچّہ	خواجہ احمد عباس
۴۔	نیا قانون	سعادت حسن منٹو
۵۔	مراسلہ	نیّر مسعود
۶۔	کھیل کا تماشائی	جیلانی بانو
۷۔	ٹیبل لینڈ	اوپندر ناتھ اشکؔ

پیتل کا گھنٹہ

قاضی عبد الستار نے "پیتل کا گھنٹہ" شاید ۱۹۶۵ء میں ماہنامہ کتاب کے دفتر میں منعقدہ ایک ادبی نشست میں سنایا تھا۔ اس وقت اسے سن کر ایک طرح کے خلاء کا احساس ہوا تھا، افسانہ میں نہیں، ماحول میں، اور کہانی کے اختتام نے اس حد تک متاثر کیا تھا کہ آخری جملہ ذہن سے بالکل محو ہو گیا تھا۔ اب جو کہانی دوسری بلکہ تیسری بار پڑھی تو چند دوسرے پہلوؤں نے دل و دماغ کو اپنی گرفت میں لے لیا۔ آیئے اس افسانہ کے ساتھ اپنے ذہنی سفر میں آپ کو بھی شامل کر لوں۔

اس افسانے کا موضوع کیا ہے؟ خاتمۂ زمینداری سے پیدا ہونے والے سماجی اور معاشرتی حالات، ایک بساط کا یکایک لپیٹ دیا جانا، شہری زندگی میں پروان چڑھنے والے ایک نوجوان کی دیہی زندگی کے ایک المیہ میں ہمدردانہ شرکت کی خواہش یا نئی زندگی کے نئے چیلینجوں کا مقابلہ نہ کر سکنے والے ایک فرد

کی دنیا جو، اب "ماتھے پر ہتھیلی کا چھجہ بنائے" وہ نہیں دیکھتا جو زمانہ اسے دکھا رہا ہے بلکہ وہ دیکھتا ہے جو وہ دیکھنا چاہتا ہے؟

زندگی کے یہ سارے پہلو اس افسانہ کا موضوع ہیں، لیکن افسانہ نگار نے ماضی کی اس بازگشت کے سماجی اور ذہنی عوامل کو ماضی کی نظروں سے نہیں حال کی نگاہ سے دیکھا ہے۔

پہلا جملہ ہی پڑھنے والے کو احساس دلاتا ہے کہ افسانہ کا زمان و مکان "لاری" کے دور میں داخل ہو چکا ہے۔ یہ بات دوسری ہے کہ خاصی دور تک ڈھکیلنے کے باوجود "انجن گنگناتا" تک نہیں۔ بیڑی کے ساتھ سگریٹ بھی ہے، دور درختوں کی چوٹیوں پر مسجد کے مینار بھی کھڑے ہیں لیکن "مضبوط کھردرے دیہاتی ہاتھ" نے یہ جرأت بھی حاصل کر لی ہے کہ شیروانی کی چٹکیوں سے ادھ جلی تیلی اچک لے۔

افسانہ کا پہلا پیراگراف ہی وہ بساط بچھا دیتا ہے جس پر بازی جمی ہے۔ "ماضی و حال" آمنے سامنے بیٹھے ہیں "ماضی" کے بیشتر مہرے ایک ایک کر کے پٹ چکے ہیں، لیکن شکست تسلیم کر لینے کے باوجود وہ سب کے سامنے اپنی ہار ماننے کے لیے تیار نہیں اور ایک آدھ پیدل کی مدد سے شہ سے بچنے کے لیے "بادشاہ" چھپتا پھرتا ہے۔ تاہم آخر چھپے بھی تو کہاں؟ "چکردار ڈیوڑھی کی اندھیری چھت کمان کی طرح جھکی ہوئی ہے، نقشین کواڑ کو دیمک چاٹ گئی ہے"

وہ جن کا مستقبل ان کے ماضی میں سرنگوں ہوتا ہے، تاریخ ان کے مکان کی چھت ہوتی ہے اور وہ ہر وقت اس فکر میں رہتے ہی کہ دیواریں کہیں

اتنی کمزور نہ ہو جائیں کہ چھت کا بوجھ سنبھال نہ سکیں اور ان کے سر سایہ سے بھی محروم ہو جائیں۔ لیکن بھسول کے قاضی انعام حسین کسی خوش فہمی میں مبتلا نہیں۔ انھیں احساس ہے کہ گیا وقت پھر ہاتھ نہ آئے گا، مکان کی چھت زیادہ دنوں قائم نہ رہے گی کہ دیواریں بوسیدہ ہو چکی ہی اور آس پاس کے مکان ملبہ کا ڈھیر بن چکے ہیں۔

آیئے اب قاضی انعام حسین کو افسانہ کی دنیا کے امکانات کی کسوٹی پر پرکھیں کیوں کہ امکان کو حقیقت کا اعتبار بخشنا افسانہ کا سب سے اہم اور مشکل مرحلہ ہوتا ہے۔ مصنف کے لیے یہ بھی ممکن تھا کہ وہ اپنے ہیرو کے لیے قاری کے دل میں ہمدردی کے سمندر موجزن کرتا اور ان کے زمانہ کے اقدار کا آج کے اقدار سے موازنہ کر کے ماضی کو سنہرا اور حال کو تاریک بنا کر پیش کر دیتا۔ لیکن اس نے ایسا نہیں کیا کیوں کہ نوشتۂ دیوار پڑھنے سے انکار کرنے والوں کی اس حالت پر افسوس ہونے کے باوجود اِس تحریر کے چوکھے ہونے کا اسے احساس بھی ہے۔ مصنف جانتا ہے کہ ماضی کے کھنڈرات سے عبرت و بصیرت تو حاصل کی جا سکتی ہے لیکن انہیں پھر سے زندہ نہیں کیا جا سکتا۔ ''ہاں وقت وقت کی بات ہے_____ شاہ جی ناہیں تو ای گھنٹہ.........۔ ابے گھوڑے کی دم راستہ دیکھ کے چل''۔ ایک ہی جملہ میں دو قضایا یعنی ''وقت وقت کی بات ہے'' اور ''راستہ دیکھ کر چل'' کی آمیزش سے مصنف نے ماضی اور حال کو ایک دوسرے کے سامنے لا کھڑا کیا ہے، اور افسانہ کا راوی خود کو ''میاں کا برا وقت'' تصور کرنے کے باوجود تانگہ پر اپنا سفر جاری رکھتا ہے جس کا رخ مستقبل کی طرف ہے۔

مصنف کے لیے یہ بھی ممکن تھا کہ وہ قاضی انعام حسین کا پیتل کا گھنٹہ فروخت نہ ہونے دیتا اور خاتمۂ زمینداری کی بحالی گرانٹ، کسی قرض کی واپسی یا کسی اور طریقہ سے ان کی ''آبرو'' بچالیتا۔ لیکن ایسا کرنا افسانہ کی داخلی منطق کو منھ چڑانا ہوتا۔ مصنف نے اس افسانہ میں واقعات کو کوئی غیر متوقع موڑ دینے کی کوشش نہیں کی ہے۔ افسانہ کا ہر موڑ، کرداروں کا ہر عمل اور ہر روّیہ افسانہ کی اکائی سے مربوط اور اس کا لازمی جزو ہے۔

اس افسانہ میں کہنے کو تو چھ کردار ہیں۔ میں، دیہاتی، قاضی انعام حسین، ان کی اہلیہ، تانگہ بان اور شاہ جی، لیکن اصل کردار صرف ایک ہے، قاضی انعام حسین آف بھسول، جن کو بنیاد بنا کر افسانہ کا تانا بانا گیا ہے۔ اس کے باوجود اس افسانہ میں ان کے منھ سے صرف دو جملے اور ایک لفظ ادا ہوتا ہے۔ لیکن وہ ہر جگہ موجود ہیں، اپنی صدائے بازگشت بنے ہوئے۔ ان کی بیوی ماضی کا نوحہ ہیں اور یہ نوحہ ایک آدھ جگہ بَین بھی بن جاتا ہے، شاہ جی دیہی زندگی کی معیشت کی نئی کروٹ ہیں اور تانگہ بان ماضی کو حال سے جوڑتا ہے اور اس کا رخ مستقبل کی طرف ہے۔

قاضی عبدالستار نے اپنے افسانہ کے فریم میں جڑی ہوئی جس تصویر کا انتخاب کیا ہے وہ شیشہ کے پیچھے اپنا رنگ و روغن چاہے کچھ دن اور برقرار رکھ لے لیکن ہر اس دن کے ساتھ جو گذر رہا ہے وہ نئے سیاق و سباق سے کٹتی جارہی ہے اور اگلے دس بیس برسوں بعد صرف داستانِ پارینہ کے طور پر زندہ رہے تو رہے اصل زندگی میں ہر گز موجود نہ ہوگی۔ زندگی کا نسبتاً تیزی سے تبدیل ہو رہا ہے اور ہر کردار کو ایک ایسے ملک میں جو ابھی صرف ترقی پذیر ہے اتنی اور

ایسی تبدیلیوں سے دو چار کر رہا ہے جتنی اور جیسی پہلے صدیوں مین بھی نہیں ہوتی تھیں۔

کیا ان تبدیلیوں کے باوجود یہ افسانہ اپنا حسن اور اثر انگیزی زیادہ دیر تک قائم رکھ سکے گا؟ یہ سوال صرف اس افسانہ کے لیے نہیں بلکہ ہر اچھے افسانہ کے حوالے سے پوچھا جا سکتا ہے کہ وقت اور حالات کی کروٹ اسے کشش اور معنویت سے محروم تو نہ کر دے گی؟

افسانوی ادب جس کی بنیاد بیانیہ پر قائم ہے اور زمان و مکان جس کی معاونت کے لیے ہمہ وقت دائیں بائیں موجود ہوتے ہیں اپنے ان ہی معاونین کے سہارے بقا حاصل کرتا ہے۔ وقت اور حالات تو بدل جاتے ہیں اور ان کے ساتھ مکان بھی لیکن چوں کہ افسانہ مظاہر (Phenomenon) کو اپنی گرفت میں لینے کی قدرت رکھتا ہے اس لیے زمان و مکان کی تبدیلی کے باوجود وہ اپنے مظاہر کی صورت میں تخلیق میں زندہ رہتے ہیں۔ یہ مظاہر کرداروں، ماحول، واقعات، ان کے موڑ، زندگی کے مختلف پہلوؤں اور رُخوں کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ ہر اچھا افسانہ ان عناصر کے ذریعہ اپنی ایک دنیا تعمیر کرتا ہے۔ وقت گذر جاتا ہے لیکن یہ دنیا باقی رہتی ہے۔ یہی سبب ہے کہ وہ افسانوی تخلیقات جو زمانہ اور اس کے مظاہر کو درخور اعتنا نہیں سمجھتیں طاقِ نسیاں بننے کے لیے وقت کے گذرنے کا بھی انتظار نہیں کرتیں۔

"پیتل کا گھنٹہ" زندہ رہے گا کیوں کہ زندگی کے ایک مخصوص عہد کی کروٹ اس کا گوشت پوست ہے۔ اس کے مظاہر ------- وہ قاضی انعام حسین ہوں، ملبہ بن جانے والی عمارتیں، کمان کی طرح جھکی ہوئی اندھیری چھت

گھن کھائے بد صورت شہتیر یا چمگادڑوں کے خوف سے بے درو پردہ رکھا جانے والا غسل خانہ -----اس کے رگ وپئے میں خون کی مانند رواں ہیں۔ سماجی ،معاشرتی، معاشی اور دوسری تبدیلیوں کے باوجود کسی بھی اچھی افسانوی تخلیق کے ''از کار رفتہ'' اور ''بے وقت کی راگنی'' نہ بننے کا یہی راز ہے اور قاضی عبدالستار کو یہ راز معلوم ہے۔

قاضی عبدالستار کا قلم حرکت کرتا ہے تو تشبیہیں اور استعارے کاغذ کے دونوں طرف سر جھکائے، ہاتھ باندھے کھڑے ہو جاتے ہیں کہ نہ جانے کس وقت کس کی طلبی ہو جائے۔ لیکن اس فسانہ میں انہوں نے خود پر خاصی روک لگائی ہے اور اپنے قلم کی اس طاقت کو زنجیر نہیں بننے دیا ہے۔اس کے باوجود افسانہ کے آخری دو جملوں کے جواز کے بارے میں اپنی بساط بھر ہر زاویے سے غور کرنے کے باوجود خود کو مطمئن نہیں کر پا رہا ہوں۔

یا تو افسانہ کا ''میں'' قاضی انعام حسین کے منظر نامہ سے رخصت ہوتے ہی خود ہیرو بن جانے کی اپنی خواہش پر قابو نہیں پا سکا یا ''میں...... میں کا براوقت...... '' ایسے دو خوبصورت جملوں کے سامنے بے بس ہو گیا۔ان جملوں کا چابک راوی کی پیٹھ پر نہیں، افسانہ کی پیٹھ پر پڑتا ہے۔ کاش مصنف کو یہ خوبصورت جملے نہ سوجھے ہوتے۔

(۱۹۶۸ء) ▬▬

افق اور عمود

"افق اور عمود" کا موضوع کیا ہے؟ وقت مجرد وقت جو ماضی، حال اور مستقبل سے آزاد ہے یا وہ وقت جس کا حساب ہم برسوں، مہینوں، دنوں، گھنٹوں، اور سیکنڈوں سے رکھتے ہیں یا وہ وقت جس کا ایک مظہر بچپن، جوانی اور بڑھاپا ہوتا ہے۔ میرے خیال میں مختلف سطحوں پر وقت کی الگ الگ صورتیں اس افسانہ میں ابھرتی ہیں اور ان کے (Shades) کبھی کبھی ایک دوسرے سے بالکل مختلف معلوم ہوتے ہیں اور کبھی ایک دوسرے کو ڈھک لیتے ہیں۔

برٹرینڈ رسل نے On Liberty کے بارے میں کہیں لکھا ہے کہ اس کی زبان نے ایسا مسحور کیا کہ معنی تک ذہن کی رسائی ہی نہ ہو سکی چنانچہ اسے سمجھنے کے لیے مجھے اسے دوبارہ پڑھنا پڑا (الفاظ میرے ہیں)۔ افسانہ یا افسانوی ادب کو اس طرح کی دقت کا سامنا دو اسباب کی بنا پر کرنا پڑتا ہے۔ ایک تو وہی زبان کا مسئلہ جس کی طرف اشارہ رسل نے کیا ہے۔ بعض افسانوں کی زبان اس

قدر شاعرانہ (جسے خوبصورت زبان کہا جاتا ہے) ہوتی ہے کہ نفسِ مضمون کی طرف ذہن جانے ہی نہیں پاتا۔ گویا زبان جو وسیلۂ اظہار ہے خود اظہار کی راہ میں رکاوٹ بن جاتی ہے۔ افسانہ کی تفہیم میں دوسری رکاوٹ اکثر واقعات کے اس تابڑ توڑ سلسلے سے پیدا ہوتی ہے جس کے سبب "اب کیا ہوگا" ذہن پر اس قدر چھا جاتا ہے کہ اصل موضوع یا نفسِ مضمون غائب ہو جاتا ہے۔ بیشتر خراب افسانوں میں نہ مصنف رک کر سانس لیتا ہے نہ قاری کو سانس لینے دیتا ہے۔

اس مختصر سے افسانہ کو پہلی بار پڑھا تو مندرجہ بالا قسم کی دقتوں کا کہیں بھی سامنا نہیں کرنا پڑا، بلکہ سچ پوچھیے تو زبان و بیان کی چند ناہمواریوں نے خیالات کے بہاؤ کو روک ہی لگائی۔ واقعات کی رفتار اور تعداد بھی کچھ ایسی زیادہ نہ تھی کہ نفسِ مضمون یا موضوع اس میں کہیں غائب ہو جاتا۔ لیکن راوی کا رکشہ والے کی طرف روّیہ، ان کے درمیان ہونے والے مکالمے اور پھر بوڑھوں کی بستی میں جو کچھ ہوا کسی قدر ایک دوسرے سے غیر متعلق لگے اور ایسا محسوس ہوا کہ یا تو اس میں کوئی مرکزی تار ہے نہیں یا پھر وہ میری گرفت میں آنے سے رہ گیا ہے۔ آپ مجھے معاف کریں، میں نے افسانہ کسی قدر بیزاری سے میز پر رکھ دیا۔

اس افسانہ نے اپنی چھوٹی سی دنیا کے اندر جو سوالات اٹھائے ہیں ان کی جانب میرا ذہن اگلے دن گیا۔ وہ شخص جو بوڑھوں کی بستی کے ایک باسی سے ملاقات کرنے گیا ہے آٹو رکشہ ڈرائیور سے عمر میں بڑا ہے۔ یہ تھی پہلی بات جو

ذہن میں آئی۔ تو کیا یہ تین نسلوں کی کہانی ہے؟ بوڑھوں کی بستی کا باسی جس کا مستقبل ماضی میں دفن ہے، ملاقاتی جو پلٹ کر بھی دیکھ سکتا ہے اور آگے بھی اور آٹو رکشہ ڈرائیور جس کے پاس پلٹ کر دیکھنے کے لیے شائد بہت تھوڑا ہے لیکن مستقبل خاصا بسیط۔ کیا یہ ان کرداروں کے عمل اور ردِ عمل سے پیدا ہونے والے احساسات کی کہانی ہے؟

افسانہ دوسری بار پڑھا تو مندرجہ ذیل جملوں نے فوراً اپنی جانب متوجہ کر لیا:

"اس میں پسند اور ناپسند کا کیا سوال ہے۔ جیسی ساری بستیاں ہوتی ہیں ویسی ہی ہے۔ خوبصورت بنگلے۔ کشادہ گلیاں۔ صاف ستھری سڑکیں۔ ایک بڑی سی لائبریری اور بستی کے درمیان خوبصورت ہرا بھرا پارک۔ اور کیا چاہیے ان بڈھوں کو"؟

(آخری جملہ خاص طور سے اہم ہے)

پھر چند سطروں بعد:

"کیا اتنی تیزی سے سفر کرنا مناسب ہے؟"

چند مزید سطروں کے بعد:-

"کیا آپ بھی وہاں رہنے کے لیے جا رہے ہیں؟"

دو پیراگرفوں اور چند مکالموں کے بعد:

"بند کرو اپنی پرواز۔ میں نے ڈانٹ کر کہا"

یہ ساری گفتگو اس وقت ہوئی جب آٹو رکشہ بوڑھوں کی بستی کی طرف جا رہا تھا۔ افسانہ میں نہ کسی کردار کا نام ہے نہ پتا، نہ کسی شہر کا ذکر۔

آٹو رکشہ ڈرائیور اور مسافر کی عمریں بھی نہیں بتائی گئی ہیں لیکن یہ اندازہ کرنا مشکل نہیں کہ ان دونوں کے سن وسال میں خاصا فرق ہے جس کا اظہار واقعات اور صورتِ حال کی جانب ان کے ردِ عمل کے ذریعہ ہوتا ہے۔

افسانہ کا ایک پہلو وہ ہے جس کا ذکر مندرجہ بالا سطور میں کیا گیا ہے، دوسرا پہلو جو متوجہ کرتا ہے وہ رفوگری کی حمایت اور مکمل تبدیلی کی جانب اس قسم کی ناپسندیدگی کا اظہار ہے جس کو فلسفیانہ دلائل کارل پاپر (Karl Popper) نے اپنی کتاب Open Society and its Enemies میں فراہم کیے ہیں۔ میں یہ نہیں کہتا کہ مصنف کے ذہن میں کارل پاپر کی کتاب یا اس کے خیالات تھے، کہنا صرف یہ چاہتا ہوں کہ افسانہ کا سب سے زوردار کردار جس سے ملاقات صرف ایک بار ہوتی ہے، بوڑھوں کی بستی میں، کسی بڑے سماجی یا ذہنی انقلاب کے بجائے سماج میں رفوگری کا قائل ہے۔ اپنی اس ترجیح کا اظہار اس نے دوٹوک الفاظ میں تو کہیں نہیں کیا ہے لیکن اس کے تجربہ کے نتائج قاری کی رہنمائی اسی طرف کرتے ہیں۔

بوڑھوں کی اس بستی کے باسیوں نے اپنی ساری زندگی کے تجربات کے پیشِ نظر سوچا تھا کہ کچھ ایسا کیا جائے کہ ان لوگوں نے زندگی میں جو غلطیاں کی ہیں اور Trial and error کا طریقۂ کار اپنانے کے سبب انہیں جن ناکامیوں کا سامنا کرنا پڑا ہے نئی نسل کو ان سے دوچار نہ ہونا پڑے تو وہ زبردست ترقی کرے گی اور اسے عمر کا ایک بڑا حصہ کامیابیوں سے ہم کنار ہو کر گذارنے کا موقع مل سکے گا۔ ان کا تجربہ کامیاب بھی رہا لیکن اس کی بہت بڑی قیمت نئی نسل کو چکانا پڑی۔ ابھی وہ نسل جوان ہوئی ہی تھی کہ اس کے کے بال سفید اور

آنکھیں زرد ہو گئیں اور چہرہ پر جھریاں پڑ گئیں "اور وہ بوڑھی نسل اپنی زندگی کے ایک جنون خیز عہد سے کٹ گئی جسے جوانی کہتے ہیں"

افسانہ میں اس جملہ کے فوراً بعد کمرہ کے اندر کا منظر پیش کیا گیا ہے جہاں ٹیلی وژن پر کرکٹ کا میچ ہو رہا ہے جسے وہ بوڑھا دلچسپی سے دیکھ رہا ہے۔ تقابل و تضاد کا یہ پہلو خوبصورت ہے۔ ایک نسل جسے بچپن ہی میں بوڑھوں کی سی باتیں کرنا سکھا دیا گیا ہے، جوان ہونے سے قبل بوڑھی ہو گئی اور عمر کے اس بیش قیمت حصّہ سے جس میں انسان Explore کرتا ہے، ناکامیوں سے مایوس نہیں ہوتا اور آگے اور صرف آگے دیکھتا ہے، محروم رہ گئی۔ برخلاف اس کے وہ نسل جو زندگی کے Fag-end تک سارے مراحل طے کر کے پہنچی ہے آج بھی کرکٹ کے کھیل سے، جو جوانوں کا کھیل ہے، دلچسپی لے رہی ہے۔

مجید انور نے اپنے خیالات کو کلیّہ کی شکل نہ دے کر افسانے کو خراب ہونے سے بچا لیا ہے ورنہ انہیں براہ راست نہ سہی بالواسطہ طور پر ہی اس جانب کم سے کم اشارہ تو کرنا ہی پڑتا کہ رفوگری سے کام کس حد تک چل سکتا ہے اور کیا ایسی بھی کوئی منزل ہو گی جہاں اس سے کام نہ چل سکے گا اور نئی پوشاک خریدنا ہی پڑے گی۔ یہ آئینِ نو سے ڈرنے اور طرزِ کہن پر اڑنے کی بات نہیں بلکہ تار تار لباس کو ثابت و سالم لباس کا اعتبار بخشنے کا سوال ہے۔

اب کچھ اس افسانہ کی زبان کے بارے میں، لیکن اس سے پہلے افسانہ کی زبان سے متعلق چند باتیں۔ ہمارے یہاں ایک عرصہ تک اچھی زبان کے معنی شاعرانہ زبان سمجھے جاتے رہے ہیں، ایسی زبان جس میں تشبیہیں

اور استعارے ٹنکے ہوں، خوبصورت منظر نامے ہوں اور کہیں کہیں قافیہ کا التزام بھی ہو تو کیا خوب۔ اک رنگ کے مضمون کو سو رنگ سے باندھنے کے شوق نے، جو زبان پر ایک مخصوص قسم کی قدرت کی دین ہے، جہاں نظم کے ارتقا کو زبردست نقصان پہنچایا وہاں افسانہ کو بھی خاصے بڑے عرصہ تک پا بہ زنجیر رکھّا۔ پچھلی نسل تک متعدد افسانہ نگاروں نے اپنے افسانوں میں سیکڑوں مقامات پر نفسِ مضمون کو زبان کے چٹخارے پر قربان کر دیا۔ لیکن جب افسانہ نے مروّجہ شعریات کے سامنے سپر ڈالنے سے انکار کیا تو بجائے اس کے کہ تنقیدی معیار کو اچھے افسانوں سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی جاتی، افسانہ کو اُن معیاروں کے چوکھٹے میں کسنے کی کوشش کی گئی جو اس کے لیے وضع ہی نہیں ہوئے تھے۔ ان کوششوں کا ایک نتیجہ یہ ہوا کہ افسانہ نگاروں کی ایک نسل نے شاعری کے اوزاروں میں پناہ ڈھونڈھی اور یہ دعوا شدومد سے کیا جانے لگا کہ افسانہ شاعری کے قریب آرہا ہے۔ ایسا نہیں کہ تشبیہ واستعارہ اور مرصّع زبان افسانہ پر بند ہیں۔ کہنا صرف یہ ہے کہ ان کا استعمال افسانہ کی ضرورت کا پابند ہے، افسانہ ان کا پابند نہیں۔

لیکن پچھلے آٹھ دس برسوں میں جو نسل افسانہ نگاری کے میدان میں داخل ہوئی ہے اس نے اس سحر کو توڑا ہے اور وہ اس دعوے سے بھی مرعوب نہیں ہے کہ بیانیہ پر انحصار کے سبب افسانہ شاعری کے مقابلہ میں دوسرے درجہ کی صنفِ سخن ہے۔ مجید انور افسانہ نگاروں کی اسی کھیپ سے تعلق رکھتے ہیں۔

زیرِ نظر افسانہ کی زبان میں سادگی کا حسن ہے جس میں ترسیل کے لیے

پیچیدہ طرز اظہار کا سہارا نہیں لیا گیا ہے۔ عام طور پر زبان صاف ہے اور جہاں بعض جملے بے حد دھاردار ہیں وہیں بعض دوسرے مجہول اور ڈھیلے ڈھالے۔ پہلے چند ڈھیلے ڈھالے جملوں کی نشاندہی کر دی جائے۔

''تو جناب مجھ کو خالی رکشہ لے کر آنا پڑے گا''

یہاں ''تو'' کا استعمال مصنّف جو بات کہنا چاہتا ہے اس کی شدّت کو کم کر دیتا ہے۔

چند دوسرے۔ جملے جو مصنف کی توجہ کے محتاج ہیں مندرجہ ذیل ہیں:

ا۔ ''اچھا ہے یہ لوگ یہاں سکون سے رہتے ہیں آپ تیز رفتاری کو پسند کرتے ہیں۔ شاید نہیں''

۲۔ ''کیونکہ یہ تحریک نئ آنے والی نسل کے لیے بے حد مفید ثابت ہو گی''

۳۔ ''وہ کچھ دیر خاموشی سے ٹی۔وی کے اسکرین کو دیکھتا رہا جہاں میدان میں کھیل جاری تھا اور فاسٹ بالر کی تیز گیند نے وکٹیں اڑا دی تھیں''

۴۔ ''وہ بچے جن کا ذہن تتلی کے پروں جیسا نرم و نازک اور پھولوں کی طرح شگفتہ تھا، زندگی کے بھیانک اور مکروہ چہرہ کو دیکھ کر جھلس گیا۔۔۔ لیکن جب وہ جوان ہوئے تب ہی ان کے بال سفید ہو گئے''

چند ڈھیلے ڈھالے جملوں کی نشاندہی کرنے کے یہ معنی نہیں ہیں کہ زیر نظر افسانہ میں ان کی بہتات ہے۔ افق اور عمود میں چند بے حد چست اور معنی خیز جملے بھی ملتے ہیں۔ مثلاً اس مکالمہ پر توجہ دیجیے :

”.....اگر آپ کو حادثہ کا خوف ہے تو میں کہوں گا آپ کو مجھ پر اعتماد نہیں ہے میں اس رکشا کو اچھی طرح کنٹرول کر سکتا ہوں اور آپ کو قبل از وقت منزل تک پہنچا سکتا ہوں“

”....کوئی ضرورت نہیں“میں نے ترشی سے کہا”قبل از وقت مجھ کو منزل تک نہیں پہنچنا ہے۔ سمجھے“

افسانہ کے پہلے ہی پیراگراف میں راوی نے جو اس کردار کی شکل میں موجود ہے جس کے چاروں طرف کہانی گھومتی ہے ”منزل“کا ذکر کیا ہے۔ متعلقہ جملہ حسب ذیل ہے۔

”.....اسی لیے اکثر آٹو رکشا سے اترنے کے بعد دل ہی دل میں ڈارئیور کا شکریہ ادا کرتا ہوں کہ وہ منزل تک صحیح سلامت لے آیا“ یہاں خود راوی نے لفظ ”منزل“کا استعمال ان ہی معنوں میں کیا ہے جن معنوں میں یہ لفظ بعد میں آٹو رکشا ڈرائیور کے جملہ میں آیا ہے لیکن اس جگہ راوی اس کے بے حد گہرے بلکہ بالکل دوسرے معنی لیتا ہے۔ زبان کا ایسا خلاقانہ استعمال بیانیہ کے امکانات کی ایک چھوٹی سی مثال ہے۔ تاہم اگر ان کے اس افسانہ کی زبان ذرا اور گٹھی ہوئی ہوتی تو یہی جملے پوری فضا سے کہیں زیادہ ہم آہنگ اور نوکدار معلوم ہوتے۔

ایسے افسانوں میں جن میں راوی خود بھی کہانی کا حصہ ہوتا ہے وہ اکثر مرکزِ توجہ بن جاتا ہے۔ مجید انور نے افسانہ کو اس عیب سے پاک رکھنے کے لیے بڑی محنت کی ہے۔ ساری کہانی راوی کے گرد ہی گھومتی ہے۔ آٹو رکشہ کے ڈرائیور اور بوڑھوں کی بستی کے باسی سے ساری بات چیت وہی کرتا ہے۔

اسٹیشن سے لے کر واپسی کے سفر تک ساری کہانی وہی بیان کرتا ہے۔ اس کے باوجود دوسرے کردار اس کے بوجھ تلے دبتے نہیں۔ لیکن مصنف نے دوسرے کرداروں کو ذرا کھنگالا کم ہے، ان کے اندرون میں اترے کم ہیں۔ کاش وہ ایسا کرتے۔

مجید انور کے اس افسانے کے غالب مفاہیم تک رسائی کے لیے اسے ایک سے زائد بار پڑھنا ضروری ہے۔

(۱۹۸۵ء) ■■

تین مائیں، ایک بچہ

خواجہ احمد عباس کے اس افسانے میں دس کردار ہیں
____ چار ہمہ وقت موجود، دو تھوڑی دیر کے لیے اور باقی چار یکسر غائب۔ کہانی کو آگے بڑھانے میں یہ سارے ہی کردار حصہ لیتے ہیں لیکن لطف کی بات یہ ہے کہ جن کرداروں کے نام ہیں، چہرے مہرے ہیں جن کی مشغولیات اور پسندیدگیوں کا ذکر ہے، وہ ذہن سے محو ہو جاتے ہیں اور باقی رہ جاتے ہیں وہ جو بے نام ہیں، نہ جن کے گھربار ہیں، نہ ٹھور ٹھکانے اور جو افسانہ کے آخری حصہ میں بس تھوڑی دیر کے لیے سامنے آتے ہیں۔

یہ بے نام کردار ہیں بھکارن اور چار پانچ برس کا بچہ جسے گوپال نام بھی دیا گیا ہے اور حامد بھی، لیکن افسانہ ختم ہوتے ہوتے وہ اپنی شخصیت پر سے یہ دونوں نام گرد کی طرح جھٹک کر دوبارہ بے نام بن جاتے ہیں

اور ہمارے ذہن میں اسی ''بے نام'' حالت میں زندہ رہتے ہیں۔

نہ اس بچہ نے کبھی ٹیلی وژن دیکھا ہے نہ بھکارن نے لیکن وہ جو روزانہ ٹیلی وژن دیکھتے ہیں ان میں سے دو خواتین کو وہ اپنا بچہ نظر آتا ہے۔ ایک کو گمشدہ گوپال اور دوسرے کو گمشدہ حامد۔ یہ دونوں خواتین کروڑوں ہندوستانیوں کے درمیان ان چند ہزار یازیادہ سے زیادہ چند لاکھ خاندانوں سے تعلق رکھتی ہیں جو ''کامیاب'' افراد پر مشتمل ہیں اور اس کامیابی کے مظاہر ہیں بے پناہ دولت، اس کے لوازمات، کلبوں اور شاندار پارٹیوں میں مصروف زندگی اور بجی سجائی کوٹھیاں وغیرہ۔ ان سب کے حصول میں اقدار پر کیا بیتی، یہ ایک الگ کہانی ہے۔

پورے افسانہ میں مصنف نے، ایک پیراگراف سے قطع نظر ،نہ ان کرداروں کے بارے میں اپنی رائے ظاہر کی ہے، نہ ان کو برا کہا ہے نہ اچھا ۔ واقعات اور حالات پڑھنے والوں کو خود ہی کوئی رائے قائم کرنے پر مجبور کردیں تو بات دوسری ہے۔

مسٹر جے سوریہ بمبئی میں پانی کے جہاز بنانے والی ایک کمپنی میں انجینئر ہیں۔ کمپنی کو لاکھوں روپے کا ناجائز فائدہ پہنچانے کے الزام میں سرکاری نوکری سے معطل اور پھر مستعفی ہو جانے کے بعد اب وہ اسی کمپنی میں ایک بڑی تنخواہ پر ملازم ہیں۔ سمندر کے کنارے ایک سجا سجایا مکان اور کار کمپنی کی طرف سے مفت ملی ہیں۔ ان کی بیوی مسز لکشمی جے سوریہ ٹیلی وژن پر دکھائے جانے والے گمشدہ بچوں میں سے ایک بچہ کو اپنا بچہ گوپال سمجھ بیٹھتی ہیں۔

دہلی میں ان کی ہم عمر بیگم شہناز مغل مرزا کو بھی کچھ اسی قسم کا دھوکا ہوتا ہے اور وہ اس کو اپنا اغوا کیا ہوا بچہ حامد سمجھ کر اسے حاصل کرنے کے لیے بے چین ہو جاتی ہیں۔ ان کے شوہر مرزا مغل بیگ یا نواب مرزا مغل دہلوی اپنا سلسلۂ نسب آخری مغل تاجدار سے جوڑتے ہیں۔ لیکن دراصل ان کے جد امجد بہادر شاہ ظفر کے حقہ بردار تھے، جنھیں انگریزوں نے وفاداری کے صلہ میں گڑگڑ بیگ سے گل گل بیگ اور پھر گل بیگ بنادیا تھا اور انعام و اکرام اور جائدادوں سے اس قدر نوازا تھا کہ اب وہ مرزا مغل بیگ بن گئے ہیں۔ لاکھوں میں کھیلتے ہیں اور ان کا شمار دہلی کے صاحبانِ ثروت اور شرفا میں ہوتا ہے۔

اس بچّہ کے ان دونوں دعویداروں میں سے ایک کی دولت و ثروت کا راز آباواجداد کی غداری میں پنہاں ہے اور دوسرے کی امارت کا سبب خود اس کی بے ایمانی ہیں۔

ان دونوں کی بیویوں کی بھی اپنی اپنی کہانیاں ہیں۔ مسز جے سوریہ کا جو بچہ کھو گیا ہے وہ "ذرا جلدی ہو گیا تھا" یعنی شادی کے چھ سات ماہ بعد ہی۔ مسز شہناز مغل مرزا کی یہ دوسری شادی ہے۔ ان کے پہلے شوہر مغل مرزا کے ہوٹل میں نانبائی تھے، جن کی موت تندور میں گر جانے سے ہوئی تھی۔ پولیس میں درج کی جانے والی رپورٹ میں بھی کہا گیا تھا کہ کسی نے پیچھے سے دھکادے کر ان کو تندور میں گرادیا تھا۔ ان کے شوہر جن سے ان کی شادی دورانِ عدت ہی ہو گئی تھی اور پانچ چھ ماہ بعد ہی باپ بن گئے تھے۔ عدالت نے انھیں ننھے میاں کی موت کے سلسلے میں شبہ کا فائدہ دیتے ہوئے

بری کر دیا تھا۔

مہا لکشمی کے پل کے اس پار رہنے والوں میں چند مماثلتیں اور بھی ہیں۔ ان چاروں کے پاس اپنے گمشدہ بچوں کے لیے وقت نہ تھا۔ مرزا مغل بیگ کلب میں رمی کھیلتے ہیں اور یہ پسند نہیں کرتے کہ جب لاکھوں کی بازی لگی ہو ان کی بیگم انھیں ٹیلی فون بھی کریں۔ مسٹر جے سوریہ بھی بے حد مصروف انسان ہیں۔ ان کی مصروفیات میں گورنیس سے "دلچسپی" بھی شامل ہے اور اس دلچسپی کے پیش نظر اس کے خلاف اس وقت رپورٹ بھی نہیں لکھائی گئی جب وہ ان کے بچہ کو لے کر انگلینڈ فرار ہو گئی کیونکہ اس میں بدنامی کا ڈر تھا۔ مسز شہناز مرزا کے بچہ کا زیادہ تر وقت مس ولیم کے پاس نرسری میں گزرتا تھا اور انھیں جب وقت ملتا تھا نرسری ہو آتی تھیں۔ مسز لکشمی جے سوریہ نیو ایئر ڈانس میں مصروف تھیں جب گورنیس ان کے بچہ کو لے کر بھاگ گئی تھی۔ انھوں نے اپنے بچے کو دودھ بھی نہیں پلایا تھا کیونکہ وہ ان خواتین میں تھیں "جو ہائی سوسائٹی کو Belong کرتی ہیں۔"

ان کے علاوہ ایک اہم مماثلت اور بھی ہے۔ لیکن اس کا ذکر بعد میں آئے گا۔

یہاں تک کہانی شطرنج کی اس بساط کی طرح ہے جس کے دونوں طرف سیاہ مہرے ہوں۔ اخلاقی گراوٹ میں کم و بیش یکساں، قانون کی نظر میں ان میں سے ہر ایک مشکوک۔ افسانہ کے لیے یہ کوئی اچھی بساط نہیں۔ "یک رخے" اور یک رنگی کردار افسانہ نہیں بناتے، کشمکش نہیں پیدا کرتے، کشش سے محروم ہوتے ہیں، مصنوعی سے لگتے ہیں، افسانہ نگار کی انگلیوں کی

جنبش پر رقص کرنے والی کٹھ پتلیوں کی طرح۔ ان میں تصادم کے امکانات تو ہوتے ہیں لیکن ان کے پس پشت اقدار کی آویزش نہیں ہوتی۔ چنانچہ فن کو بصارت تو مل جاتی ہے لیکن وہ بصیرت نہیں ملتی جو اقدار کی کشمکش کی کوکھ سے جنم لیتی ہے۔ اتنے بہت سے یک رخے کرداروں میں زندگی کی رمق ان کے اندر سے پھوٹنے کا کوئی امکان بھی نظر نہیں آتا۔

صناعی سے کسی قدر قریب اور فن کاری سے خاصی دور، کہانی کے اس مقام تک پہنچتے پہنچتے جہاں ان چاروں کرداروں نے خود کو منکشف کر دیا ہے، بساط پر ایک اور مہرہ نمودار ہوتا ہے۔ لیکن وہ بھی بظاہر سیاہ ہے اور پہلی نظر میں تو ایسا لگتا ہے کہ امکانات کی وسیع دنیا کے تعلق سے، جس کی پشت پناہی افسانوی ادب کو حاصل ہوتی ہے، خواجہ احمد عباس نے آخری بازی بھی ہار دی ہے اور یہ افسانہ سارے امکانات سے محروم ہو گیا ہے۔

لیکن یہ ساری مماثلتیں تصادم اور کشمکش کے بیج لیے ہوئے ہیں، جو حالات اور واقعات کی حدت سے پک کر ہی نمو پاتے ہیں۔ نواب مرزا اور ان کی بیگم اور جے سوریہ اور ان کی اہلیہ اسٹیج پر داخل ہوتے وقت کچھ ایسے سیاہ کردار نہیں معلوم ہوتے ___ خوبصورت فلیٹ، گھروں پر ہر قسم کا بیش قیمت سامان، جاپانی گڑیاں، گل گل محل جو مغل پیلیس لگتا ہے، ٹیلی وژن، ہوائی جہاز کے سفر، کلبوں کی زندگی، عیش و آرام۔ ایسی زندگی پر کس کی رال نہ ٹپک جائے گی۔ وہ تو واقعات جیسے جیسے ظاہر ہوتے ہیں، عدالت کے کٹہرے میں سوال و جواب کے دوران راز جیسے جیسے کھلتے ہیں، سیاہ بادل کا ایک ٹکڑا کسی نامعلوم سمت سے نمودار ہوتا ہے اور ان کے چہروں پر کالک پوت کر غائب ہو جاتا ہے۔

اسی لمحہ افسانہ کے آخری حصہ میں ایک اور کردار داخل ہوتا ہے، ایک بھکارن جو نیم پاگل بھی ہے اور میلی پھٹی ساڑی پہنے ہے۔ اس کے جسم سے میلے کپڑوں اور پسینہ کے بھپکے اٹھ رہے ہیں۔ اس کردار کو بھی سیاہ قرار دینے میں کیا قباحت ہو سکتی ہے۔ وہ مروّجہ اقدار کی نہ صرف نفی کرتی ہے بلکہ اپنے اس عمل پر فخر بھی کرتی ہے۔ شرم وحیا تو اسے چھو کر بھی نہیں گئی ورنہ وہ بھری عدالت میں اس سوال کے جواب میں کہ ''بچہ تمہارے پاس کیسے آیا ؟'' بھلا یہ جواب دیتی۔ ''بچہ جیسے آتا ہے جو رویسے ہی آیا۔ میرے پیٹ سے نکلا''۔ ''مسز سوریہ اور بیگم شہناز مغل مرزا کی نظریں تو یہ جواب سن کر زمین میں گڑی کی گڑی رہ گئی ہوں گی۔ اسے اخلاقی اقدار کا ذرا بھی پاس نہیں۔ وہ نشے میں دھت خوبصورت سے صاحب سے یہ کہنے میں شرم نہیں محسوس کرتی کہ اسے ایک بچہ چاہیے۔ بعد میں ان صاحب کو تلاش کرنے کی بھی کوشش نہیں کرتی، یہ بھی جانتی ہے کہ ملاقات ہو جائے تو وہ اسے پہچانے گا بھی نہیں، پھر بھی اس کی آبھاری ہے کہ اس نے اسے ادھوری سے پوری کر دیا۔

اس کردار کے سیاہ ہونے میں بھی کیا کوئی شبہ کیا جاسکتا ہے؟

لیکن ہوتا یہ ہے کہ جہاں باقی کرداروں کے چہروں کی سیاہی گہری ہو جاتی ہے، اس کردار کے چہرے پر سے سیاہی کا ایک ایک داغ دھیرے دھیرے غائب ہو جاتا ہے اور وہ ایک ماں کی جملہ جبلتوں کی تکمیل کرتی ہوئی اپنے جسم کے پسینہ کی بو کو فرانسیسی سینٹ اور عطر حنا سے زیادہ دل پسند بنا دیتی ہے، صرف بچہ کے لیے نہیں، کہانی پڑھنے والوں کے لیے بھی۔

جنسی بھوک اسے چھو کر نہیں گئی ہے، حصولِ زر کے لیے

نسوانیت کا استعمال اس نے جانا ہی نہیں ہے۔ اس سے زیادہ پاک باز عورت کا تصور، اس افسانے کے چوکھٹے میں، مرزا اور جے سوریہ خاندان کے تقابل میں، ممکن ہی نہیں۔ تھوڑی دیر قبل میں ایک اور مماثلت کا ذکر کرتے کرتے رک گیا تھا۔ آیئے اب اس پر بھی غور کر لیں۔

مرزا اور جے سوریہ خاندان کے دونوں بچے جنھیں گوپال اور حامد کا ثابت کرنے کی کوشش کی جا رہی ہے عرف عام میں ناجائز اولادیں ہیں۔ یہی حال اس بچہ کا بھی ہے جو بھکارن کی گود میں پناہ لے کر اسے ماں پکارتا ہے۔ لیکن کیا یہ تینوں بچے ایک ہی سطح کی ناجائز اولادیں ہیں؟ اول الذکر دونوں بچوں کے پس پشت جنسی بے راہ روی اور دولت کی کار فرمائی دیکھی جا سکتی ہے لیکن بھکارن کے بچے کے وجود میں آنے میں جذبہ شہوانیت کا دور دور تک سراغ نہیں ملتا۔ اس نے تو روپیہ پیسہ کی پیش کش تک مسترد کر دی تھی۔

خواجہ احمد عباس نے اس افسانہ میں مماثلتوں سے آویزش اور تضاد پیدا کیے ہیں۔ بھکارن ہو یا اس کا بچہ، نواب مرزا ہوں یا مسٹر جے سوریہ یا ان کی بیویاں، گورنیسیں ہوں یا دولت کی ریل پیل یا واقعات کا اتار چڑھاؤ، ہر جگہ مماثلتوں کی کار فرمائی دیکھ کر بطور افسانہ نگار میں حیران تھا کہ ان سے تضاد کہاں اور کیسے ابھرے گا، آویزش کیسے جنم لے گی۔ لیکن افسانہ جوں جوں آگے بڑھتا ہے مماثلتوں کے تضادات سر اٹھانے لگتے ہیں۔ یہ خواجہ احمد عباس کی فن کاری ہے۔

''تین مائیں، ایک بچہ'' کوئی شاہکار افسانہ نہیں۔ لیکن بالکل معمولی بھی نہیں، خاص طور سے ان لوگوں کے لیے جن کے نزدیک فکر کے

بغیر ادبی اظہار ممکن نہیں، جو زبان کو قدرِ اوّل یا قدرِ آخر کے بجائے اقدار اور خیالات کی ترسیل کا ذریعہ سمجھتے ہیں اور جن کے نزدیک مواد کی حمایت کے بغیر ہیئت کی حیثیت بس افلاطون کے اس عینی تصور کی ہوتی ہے جو فکر کی آنچ پاکر ہو تو بہت کچھ سکتا ہے لیکن اس کے بغیر ہے کچھ بھی نہیں، فارم کے سوا۔

اور خواجہ احمد عباس خود ہی کہتے ہیں۔

''میں اپنی کہانی کے ذریعہ بہتر انسان کی ''تخلیق'' کرنا چاہتا ہوں''۔

تخلیق تو میرے بس کی بات نہیں''۔

''آپ لاکھ مجھ پر ''پرچارک'' ہونے کا الزام لگایئے، میں باز نہیں آؤں گا۔اگر آپ نے یہ کتاب خرید ہی لی ہے یا کسی لائبریری سے لاکر پڑھ رہے ہیں یا کسی دوست سے ادھار لی ہے تو میری عرض ہے کہ اس کی کہانیوں کو پڑھ کر دیکھ لیجیے۔شاید آپ کے لیے ہی کوئی کہانی لکھی گئی ہو''۔

خواجہ احمد عباس نے ساری ہی کہانیاں پڑھنے والوں کے لیے لکھیں، دوسروں کے لیے۔ صرف اپنے لیے کوئی کہانی نہیں لکھی۔ یہی سبب ہے کہ قاری ان کی کہانیوں میں خوب خوب شریک ہوتا ہے۔

اس افسانے میں کئی فنّی سقم بھی ہیں اور کرافٹ کی کمی بھی۔ ابتدا میں ایک طویل پیراگراف اور آخر کی چار سطریں اگر نہ ہوتیں تو افسانہ کی اثر انگیزی میں اضافہ ہوجاتا، لیکن افسانوی ادب میں مصنف کے اکتسابات کا جائزہ لینے کے بعد مجموعی طور سے یہ ضرور کہا جائے گا کہ وہ لوحِ افسانہ پر حرفِ مکرر نہیں تھے۔

(۱۹۸۷ء)

نیا قانون

آج بھی ''نیا قانون'' کا شمار منٹو کے ہی نہیں اردو کے بہترین افسانوں میں ہوتا ہے اگرچہ وہ زمین وزماں اور تصورات تک جن کے پس منظر میں اس افسانہ نے جنم لیا تھا یکسر بدل گئے ہیں یا اپنی معنویت کھو چکے ہیں۔ ۱۹۳۴ء کے انڈیا ایکٹ کی کہانی داستانِ پارینہ بن چکی ہے، وہ گورے جن کے سرخ وسپید چہرے کو دیکھ کر منگو کوچوان کو ''متلی سی آجاتی تھی'' جانے کب کے ہندوستان چھوڑ کر جاچکے ہیں، ''روس والا بادشاہ' فقیر بن چکا ہے، پیشاور اب دوسرے ملک کا حصّہ ہے اور ''سرخ پوشوں کی تحریک'' سے نئی نسل بمشکل ہی واقف ہے۔

اس افسانہ میں نہ کہیں موٹر ہے، نہ ریل گاڑی، نہ ہوائی جہاز، اور تانگے اب صرف چند شہروں یا قصبوں ہی میں نظر آتے ہیں۔ ملک کو آزاد ہوئے کم و بیش پینتالیس چھیالیس سال ہو چکے ہیں اور وہ سیاق و سباق اور

آدرش ختم ہوتے جارہے ہیں جن کی مدّھم سی آنچ نے منگو کوچوان کے ذہنی افق کی تشکیل کی تھی۔ لیکن اس سب کے باوجود نیا قانون کی علاقہ مندی Relevance آج بھی باقی ہے۔

اس افسانہ کے زبان و مکان متعیّن ہیں اور اس کا حوالہ جاتی عنصر واضح۔ وقت ۱۹۳۳ء کے کچھ بعد کا، مکان ہندوستان، فکری پس منظر انقلابِ روس کی ساری دنیا میں ایسی گونج کہ منگو کوچوان تک، جس کا سیاسی شعور اس حد تک ناپختہ ہے کہ وہ ہندوؤں اور مسلمانوں کے درمیان ''چاقو چھریاں چلتے رہنے'' کو اکبر بادشاہ کے زمانے میں کسی درویش کی بددعا کا نتیجہ سمجھتا ہے اور تاریخی اوراک اس قدر خام کہ اس کے خیال میں ایک پیر کی بددعا کے نتیجہ میں جس کا اکبر نے دل دکھایا تھا ''ہندوستان پر ہمیشہ باہر کے آدمی راج کرتے رہیں گے'' وہ کوئی ایسا بڑا قوم پرست بھی نہیں ہے۔ اسے ہندوستان کی آزادی سے زیادہ اس بات کی خواہش ہے کہ انگریز ملک سے چلے جائیں کیوں کہ ''چھاونی کے گورے اسے بہت ستایا کرتے تھے''۔

آج سارا منظر نامہ مختلف ہے۔ ملک کے بیشتر شہروں میں تانگوں کی جگہ موٹر کاروں، ٹراموں، بسوں اور پیٹرول یا ڈیزل سے چلنے والی دوسری گاڑیوں نے لے لی ہے۔ نہ صرف ہندوستان بلکہ ساری دنیا میں سیاسی، معاشرتی اور معاشی تبدیلیوں نے منگو کوچوان کو تقریباً حرفِ غلط بنادیا ہے۔ اس سب کے باوجود ''نیا قانون'' آج بھی نہایت عمدہ افسانہ تصوّر کیا جاتا ہے۔

بظاہر اس افسانہ میں وہ سارے عیب ہیں جن کے سبب، بعض معیاروں کے مطابق، اسے نہایت ہی معمولی درجہ کا افسانہ ہونا چاہیے

تھا۔ وقت، مکان اور حوالہ جاتی عنصر [1] کی واضح طور پر موجودگی کے سبب حالات کی خفیف سی تبدیلی ہی اسے از کار رفتہ بنانے کے لیے کافی تھی۔ لیکن ایسا ہوا نہیں۔

ہم اس افسانہ کو اس وقت کے حالات سے واقفیت حاصل کرنے کے لیے نہیں پڑھتے۔ اس کام کے لیے تاریخ، معاشیات اور سیاسیات سے متعلق کتابیں اور اس وقت کے اخبار کافی ہیں۔ ہم اس افسانہ کا مطالعہ ''انڈیا ایکٹ'' سمجھنے کے لیے بھی نہیں کرتے کیوں کہ اس میں ایسا کچھ بھی نہیں۔ پھر ہم آج اس افسانہ کو کیوں پڑھیں؟ نہ تو یہ آج کے کسی مسئلہ کی جانب اشارہ کرتا ہے، نہ ان کا کوئی حل تجویز کرتا ہے، نہ اس سے مستقبل کی کسی ممکنہ صورت کی نشاندہی ہوتی ہے۔ ان مطالبات کو پیش نظر رکھ کر اگر کوئی یہ افسانہ پڑھے گا تو اسے بے حد مایوسی ہوگی۔ اس کے باوجود ہمیں یہ افسانہ آج بھی اچھا لگتا ہے اور اسے بار بار پڑھنے کو جی چاہتا ہے۔

آخر ایسا کیوں ہے؟

کیا اس کی زبان اس قدر مرصّع اور مسجّع ہے کہ ہم اسے بار بار پڑھنے پر مجبور ہوتے ہیں؟ ایسا کچھ بھی نہیں۔ پلاٹ بھی ''موذیل'' یا ''کھول دو'' کی طرح کسی ایک فقرہ یا واقعہ سے دل و دماغ پر دائمی اثر نہیں چھوڑتا۔ ہاں

۱۔ جین آسٹن کے ناول Pride and Prejudice میں متعدد مقامات کے حوالے ملتے ہیں جن میں چند درج ذیل ہیں (۱) وسط انگلینڈ کا ایک شہر ڈربے شائر (ہرٹ فوڑ شائر جو لندن کے شمال میں واقع ہے (۳) لندن کے بازار کی ایک سڑک جس کا نام گریس چرچ اسٹریٹ ہے (۴) لندن کے جنوب مشرق کا ایک ضلع جس کا نام کینٹ ہے (۵) لندن کے مشرقی ساحل کا ایمس گیٹ نامی شہر۔

کردار ضرور ایسا ہے جو خاصا دلچسپ ہے لیکن اس میں دلچسپی کا یہ عنصر تو اس زمان و مکان اور حالات کے سبب ہے جن میں وہ سانس لیتا ہے اور ان حوالہ جاتی عناصر کا مرہونِ منت ہے جو اس کہ تشکیل کرتے ہیں۔ دلچسپی کا یہ عنصر تو حالات کی تبدیلی کے ساتھ ختم ہو جانا چاہیے تھا لیکن ایسا نہیں ہوا ۔ اس افسانہ میں کچھ نہ کچھ ایسا ضرور ہے جس کے سبب وہ وقت، مکان اور حوالہ جاتی عنصر میں گلے گلے ڈوبا ہونے کے باوجود، ان سے باہر بھی ہے۔

آگے بڑھنے سے پہلے مناسب معلوم ہوتا ہے کہ اب تک کی بحث کو سمیٹ لیا جائے۔

(۱) "نیا قانون" ہندوستان کی سیاسی اور سماجی زندگی کے ایک مخصوص دَور سے وابستہ ہے جس نے اسے گوشت و پوست عطا کیا ہے لیکن وہ دَور اور اس کے سارے متعلقات تقریباً معدوم ہو چکے ہیں۔ اصولی طور سے حالات کی اس تبدیلی کے سبب اس افسانہ کو بھی از کار رفتہ ہو جانا چاہیے تھا۔

(۲) یہ تخلیق "زبان کے شعر" کی طرح "زبان کا افسانہ" بھی نہیں، یعنی اس میں استعمال کی جانے والی زبان ایسی سجی سجائی اور تشبیہات و استعارات سے مزین نہیں ہے کہ اسی سبب یاد رہ جائے۔

(۳) منگو کوچوان کا کردار دلچسپ ضرور ہے لیکن یہاں بھی وہی دقت ہے کہ ساری دلچسپی ان حالات اور مسائل پر منحصر ہے جو یکسر تبدیل ہو چکے ہیں۔ اس صورت میں کردار میں دلچسپی کا عنصر بھی ختم ہو جانا چاہیے تھا، لیکن ایسا ہوا نہیں۔

بظاہر اب صرف ایک دروازہ کھلا رہ گیا ہے اور وہ یہ کہ ہم "نیا قانون"

کو "جدید افسانے" کی 'خشتِ اول' تسلیم کرتے ہوئے اسے ان پیمانوں اور معیاروں سے پرکھنے کی کوشش کریں جو جدیدیت کے جلو میں ۱۹۶۵ء کے آس پاس افسانے کے لیے "وضع" کیے گئے تھے، یعنی یہ کہ "نیا قانون" آج بھی زندہ ہے کیوں کہ وہ وقت اور مکان کا مقابلتاً کم اسیر ہے، حوالہ جاتی عنصر اس میں نہیں ہے اور یہ کہ وہ بیانیہ کے جبر سے خود کو آزاد رکھنے میں بڑی حد تک کامیاب ہوا ہے۔ لیکن افسانہ کا گہرائی سے مطالعہ (Close Reading) ہمیں اس سمت میں ایک قدم بھی آگے نہیں بڑھنے دیتا کیوں کہ اس میں اسپین کی جنگ، ہندو مسلم فسادات، "اٹلی والا" اور "روس والا" کا ذکر ہے گویا یہ سلسلۂ واقعات ایک مخصوص زمانہ سے قبل کا ہو ہی نہیں سکتا۔ "انار کلی" اور "مال روڈ" اسے ایک مخصوص شہر سے وابستہ کر دیتے ہیں اور بیانیہ میں اس قسم کی کسی تکنیک سے کام نہیں لیا گیا ہے جو چند تحریروں میں انھیں "مکان" کے نام نہاد جبر سے آزاد کرنے کے لیے برتی گئی ہیں۔ افسوس ان معیاروں کے مطابق اس افسانہ میں ایسے عناصر موجود ہیں جن کے سبب اسے معمولی درجہ کا افسانہ بن جانا چاہیے تھا۔

ہم نے اس افسانہ کی اہمیت کا اسرار جاننے کی کوشش اسے وقت، مکان اور حالات کا اسیر بنا کر بھی کی اور ان سے آزاد رکھ کر بھی، لیکن دونوں صورتوں میں صرف ناکامی ہمارے ہاتھ لگی کہ اوّل الذکر صورت میں دورِ حال سے اس کی ساری مناسبت ختم ہو جانی چاہیے تھی اور ثانی الذکر صورت میں اس کا قائم ہونا ہی ممکن نہیں ہو پاتا (جب کہ افسانہ قائم ہو چکا ہے، آج بھی قائم ہے اور غالباً مستقبل میں بھی رہے گا)۔

"نیا قانون" آج بھی دل ودماغ کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے اور جمالیاتی حظ فراہم کرتا ہے جب کہ افسانہ کو پرکھنے کے دونوں ہی مروّجہ اصول اسے مسترد کرتے ہیں۔ سو اب کیا کیا جائے! اس افسانہ کو معیاروں پر قربان کردیا جائے یا ان معیاروں کو غلط سمجھا جائے جو اسے مسترد کرتے ہیں؟

یہ نکتہ نظر تقریباً کلیہ کی حیثیت رکھتا ہے کہ ہر وہ ادبی معیار غلط ہے جو غالب کو چھوٹا شاعر، شکسپیر اور ابسن کو معمولی درجہ کا ڈرامہ نگار اور گورکی، مَوپساں اور منٹو وغیرہ کو معمولی درجہ کا افسانہ نگار ثابت کرے، یعنی ان کی تخلیقات کو غیر اہم قرار دے۔ تنقید کے معیاروں کے صحیح ہونے کی کسوٹی یہ ہے کہ وہ اچھی تخلیق کی تفہیم میں خود کو درست ثابت کریں۔ تخلیق کے لیے یہ ہرگز ضروری نہیں کہ وہ تنقید کے معیاروں پر پوری اترے۔

"نیا قانون" کو پرکھنے کے سلسلے میں مروّجہ اصولوں کی معذوری سے یہ خیال پیدا ہونا فطری ہے کہ شاید افسانے کو پرکھنے کے اصول ابھی وضع نہیں ہوئے ہیں اور ہم اب تک اسے ان معیاروں سے سمجھنے کی کوشش کرتے رہے ہیں، جو اس کام کے لیے بنے ہی نہیں ہیں۔ غالباً اس کا سبب یہ ہے کہ افسانے کے سلسلے میں بھی ہم لفظ کو بنیاد کا پتھر سمجھتے ہیں اور لفظ کے پسِ پشت جو جہانِ معنی آباد ہوتا ہے اس کو نظر انداز کردیتے ہیں۔

فلسفہ طرازی بہت آسان ہے۔ متشککین سے لے کر مادّی دنیا کے وجود کے منکر یعنی برہو اور بارکلے کی سارے دلیلوں کے باوصف خارجی دنیا آج بھی قائم ہے۔ یہ دلیل بھی تسلیم کہ ہم اس خارجی دنیا سے کبھی دوچار نہیں ہوتے بلکہ ہمارا سابقہ صرف اس کے پیدا کردہ احساسات ہی سے

ہوتا ہے، لیکن اس کو کیا کیجیے کہ یہ دنیا قائم و دائم ہے، گویا ہمارے لیے اسے Wish-away کرنا ممکن نہیں اور اس کے سوا چارہ نہیں کہ اسے تسلیم کرلیا جائے۔ زیادہ سے زیادہ یہ ہو سکتا ہے کہ اسے انسانی وجود کی مجبوری تصور کرلیا جائے، اور ایسا کیا بھی گیا ہے۔ لیکن اس سے مفر ممکن نہیں۔

نیا قانون" بھی خارجی حقیقت کو مسترد نہیں کرتا۔ اس جانب واضح اشارے پہلے بھی کیے جا چکے ہیں۔ ہر اہم تخلیق اور خاص طور سے افسانوی تخلیق میں خارج کی دنیا اپنی عصری آگہی کے ساتھ، جو اکثر اقدار کی شکل بھی اختیار کرلیتی ہے، دَر آتی ہے۔ لیکن تخلیق کا حصّہ بننے کے بعد خارج کی یہ دنیا تخلیق سے اور تخلیق اس دنیا سے بے تعلق ہو جاتے ہیں۔ خارجی حقیقت اپنی جگہ قائم رہتی ہے۔ تسلسل اور تبدیلی کے ساتھ (We dip and do not dip in the same water again) اور افسانوی تخلیق خارجی دنیا سے زندگی اور اپنا وجود حاصل کرنے کے بعد ایک خود مختار اکائی (Autonomous unit) بن جاتی ہے۔ خارجی حقیقت سے آزاد لیکن اسی کی طرح زندہ (Living and pushihg) چنانچہ افسانوی تخلیق کا وجود خارجی دنیا کے بغیر ممکن نہیں لیکن ایک مرتبہ وجود میں آنے کے بعد اپنی تفہیم کے لیے اسے اس صورتِ حال کی ضرورت نہیں رہتی جس میں اس کی تخلیق ہوئی تھی۔

آیئے ایک بار پھر "نیا قانون" کی طرف لوٹیں۔ وہ دنیا جس میں منگو کوچوان سانس لیتا اور اپنے وجود کا اثبات کرتا ہے اگرچہ کب کی ختم ہو چکی ہے لیکن اس افسانہ کے داخلی ربط و ضبط میں آج بھی زندہ ہے۔ آج انڈیا ایکٹ کسی عصری اہمیت کا حامل نہیں لیکن "نیا قانون" میں وہ زندہ ہے۔ منگو

کوچوان، اگر وہ کبھی تھا بھی، کب کا مر کھپ چکا ہو گا لیکن "نیا قانون" میں وہ اپنی
اصل زندگی سے زیادہ زندہ ہے اور اس وقت تک زندہ رہے گا جب تک اس
افسانہ کے پڑھنے والے باقی ہیں۔ انگریزوں کو ہندوستان چھوڑے ہوئے کم و
بیش پینتالیس برس ہو گئے، چھاونی کے باہر "جانا منگٹایا پھر گڑبڑ کرے گا" کہنے
والا گورا اپنی پٹائی کو بھول چکا ہو گا لیکن افسانہ میں وہ اسی حالت میں زندہ ہے اور
منگو کوچوان حوالات میں بند۔ اس افسانہ کو یہ داخلی ہم آہنگی اور ربط و ضبط
خارج اور بیانیہ کے ایک دوسرے سے پیوست ہونے سے ہی حاصل ہوئے ہیں
کیونکہ ان کے ذریعہ ہی خارج افسانہ کے داخل کا حصّہ بنا ہے۔ خارجی دنیا اور
افسانہ کی داخلی دنیا اگر دو لخت ہوں تو نہ افسانہ کو دوام حاصل ہوتا ہے نہ اس کی
دنیا کو۔ خارجی دنیا کا وقت کا عنصر گزر جاتا ہے اور افسانہ بھلا دیا جاتا ہے۔ لیکن
اگر افسانہ خارج کو اپنی داخلی دنیا کا حصہ بنانے میں کامیاب رہتا ہے تو تخلیق ہمیشہ
کے لیے قائم ہو جاتی ہے، اور زمانہ کی تبدیلی اس پر اثر انداز نہیں ہوتی۔

یہی منٹو کے اس افسانہ کے ساتھ بھی ہوا ہے۔

ایک بات اور : "نیا قانون" کے مرکزی واقعہ اور اس کے
متعلقات سے براہ راست علاقہ رکھنے والے چند جملوں پر غور کرنے سے اس
افسانہ کی تفہیم کے سلسلے میں ایک حیرت زدہ کر دینے والی صورتِ حال سامنے
آتی ہے۔ ان میں سے چند جملے درج ذیل ہیں۔

۱۔ اڈے کے وہ تمام جوان جن کو یہ جاننے کی خواہش ہوتی تھی کہ دنیا کے اندر کیا
ہو رہا ہے، استاد منگو کی وسیع معلومات سے اچھی طرح واقف تھے۔

۲۔ انگریزوں سے اس کے تنفر کی سب سے بڑی وجہ یہ تھی کہ چھاونی کے

گورے اس کو بہت ستایا کرتے تھے۔ وہ اس کے ساتھ ایسا سلوک کرتے تھے گویا وہ ذلیل کتا ہو۔

۳۔ کوئی نیا قانون بنے تو ان لوگوں سے نجات ملے۔ تیری قسم جان میں جان آئے۔

۴۔ غریبوں کی کھٹیا میں گھسے ہوئے کھٹمل۔ نیا قانون ان کے لیے کھولتا ہوا پانی ہو گا۔

۵۔ گوروں ۔ سفید چوہوں (وہ ان کو اسی نام سے یاد کرتا) کی تھو تھنیاں نئے قانون کے آتے ہی بلوں میں ہمیشہ کے لیے غائب ہو جائیں گی۔

۶۔ اس نے صبح کے سرد دھندلکے میں کئی بار بازاروں کا چکر لگایا مگر اسے ہر چیز پرانی نظر آئی ___ آسمان کی طرح پرانی۔

۷۔ ہائی کورٹ میں نو بجے کے بعد ہی کام شروع ہوتا ہے۔ اب اس سے پہلے نئے قانون کا کیا نظر آئے گا ؟

۸۔ چلو یہ بھی اچھا ہوا۔ شاید چھاونی ہی سے نئے قانون کا کچھ پتہ چل جائے۔

۹۔ گورے نے سگریٹ کا دھواں نگلتے ہوئے کہا "جانا مانکتا یا پھر گڑبڑ کرے گا۔"

۱۰۔ وہ دن گذر گئے جب خلیل خاں فاختہ اڑایا کرتے تھے۔ اب نیا قانون ہے میاں۔ نیا قانون۔

۱۱۔ استاد منگو کو پولیس کے سپاہی تھانے میں لے گئے۔ راستے میں اور تھانے کے اندر کمرے میں وہ "نیا قانون 'نیا قانون" چلاتا رہا مگر کسی نے ایک نہ سنی ۔

۱۲۔ نیا قانون، نیا قانون کیا بک رہے ہو۔ قانون وہی پرانا ہے۔

۱۳۔ اور اسے حوالات میں بند کر دیا گیا۔" وغیرہ وغیرہ

یہ فہرست ظاہر ہے کہ جامع نہیں اور نہ یہ مقصود ہی تھا۔

قابلِ ذکر بات صرف یہ ہے کہ کسی اچھے افسانے سے اس نوع کی جامع فہرست پیش ہی نہیں کی جاسکتی کیوں کہ ہر جملہ سابقہ یا بعد والے کسی ایک جملے یا جملوں سے مل کر اپنی معنوی، تہیں کھولتا ہے۔ افسانہ میں الگ تھلگ جملہ یا قضیہ یا کسی حوالے سے معنوی تہوں کی جانب صرف ایک ہلکا سا اشارہ ممکن ہے۔ افسانہ کی نثر میں ساختیاتی اور معنیاتی نظم دوسرے افسانوی اصناف کے مقابلہ میں (شاید ڈرامہ سے قطع نظر) پوری تخلیق کو محیط ہونے کے باوجود زیادہ گٹھا ہوا اور مربوط ہوتا ہے۔ اس افسانے کے دوسرے اجزا سے غیر متعلق کرکے مندرجہ بالا جملوں کی تفہیم (صرف معنی کی حد تک) ممکن ہے لیکن پورے افسانے میں شامل ہوئے بغیر ان کا معنیاتی نظم واضح نہیں ہو سکتا۔ افسانے اور ناول میں یہ نظم بالکل مختلف شکلیں اختیار کرتا ہے۔ جی تو چاہتا ہے کہ ''نیا قانون'' کے حوالہ سے افسانہ کی زبان کے ساختیاتی اور معنیاتی نظم کے بارے میں بھی تفصیل سے باتیں کی جائیں لیکن ایسا کرنا ایک طول طویل بحث کو دعوت دینا ہے، اس لیے یہ کام آئندہ کے لیے کیوں نہ اٹھا رکھا جائے۔

(۱۹۹۲ء) ■■

مراسلہ

اس افسانے کا پہلا پیراگراف جو ایک مراسلے کی شکل میں ہے بعد میں پیش آنے والے واقعات کے لیے Launching pad کی حیثیت رکھتا ہے، یعنی جو کچھ ہونے والا ہے اس کی سمت متعین کر دیتا ہے۔ "شہر کے مغربی علاقے" ہی کو لیجیے۔ کیا یہ محض اتفاق ہے کہ مصنف نے اس علاقے کو افسانے کی اصل کارگاہ بنایا ہے؟ شاید ایسا نہیں ہے۔ اس علاقے کی آبادی شہری سہولتوں سے محروم ہے، نہ پانی کا اچھا انتظام ہے نہ روشنی کا، سڑکیں بھی درست نہیں۔ لیکن وہاں مروّت ہے، پرانے رشتوں کی پاسداری ہے، تعلق منقطع کر دینے والوں سے محبت کا سلوک کیا جاتا ہے، خواتین تک پردے کی اوٹ سے اجنبیوں کو بھی ان کی منزل مقصود تک پہنچنے میں مدد دیتی ہیں۔ بر خلاف اس کے، شہر کے ترقی یافتہ حصے کے رہنے والے نہ ادھر (شہر کا مغربی علاقہ) جاتے ہیں، نہ اپنی ضرورت یا مجبوری کے بغیر وہاں کے رہنے والوں کو یاد رکھتے ہیں اور نئے رشتے ہموار ہونے پر اپنے پرانے رشتوں اور وعدوں کو توڑ بھی دیتے ہیں ["مہر کو

پہچانا؟" اور "ایک بار تم نے مہر کو اس (ڈراونی کوٹھری) میں بند کر دیا تھا" پھر ان کی مسکراہٹ میں اور زیادہ افسردگی آ گئی "چلو تمھیں یہاں کی کوئی شے تو یاد آئی"]

"شہر کے مغربی علاقے" کا انتخاب محض اتفاق نہیں، اس انتخاب کے پسِ پشت ان اقدار کا تصور ہے جنھیں ترقی کی دوڑ میں "مغرب" کہیں پیچھے چھوڑ گیا ہے۔ اور جہاں یہ نہیں ہوا ہے، وہ مغرب ہی کیوں نہ ہو، انسانی رشتوں کی گرمی اب بھی برقرار ہے۔ نیر مسعود کو یہ قدریں عزیز ہیں (جملۂ معترضہ کے طور پر ہی سہی، یہاں یہ عرض کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ مصنف تخلیق میں یوں بھی ظاہر ہوتا ہے)

"شہر کے مغربی علاقے" کے انتخاب میں ایک ڈرامائیت بھی پنہاں ہے جو صورتِ حال کو غیر متوقع بنا دیتی ہے۔ "شمالی یا جنوبی علاقے" اس افسانے کے سیاق و سباق میں کسی قسم کی اقداری کشمکش میں نہ کمی کرتے ہیں نہ اضافہ اور "شہر کے مغربی علاقے" میں جو کچھ ہوا، اگر مشرقی علاقے میں ہوتا تو اس کا بیشتر حصہ پڑھنے والے میں دلچسپی اور تجسس کم ہی پیدا کرتا، کیوں کہ شہر کے ترقی یافتہ علاقہ سے تعلق رکھنے والا اور قاری "مشرقی علاقہ" سے اس کے علاوہ اور امید بھی کیا کر سکتا تھا۔ یہاں "ناممکن کو ممکن" بنانے کے مقابلے میں "ممکن کو ناممکن" بنانے کی فوقیت کا مسئلہ بھی ہے، لیکن یہ بحث خاصی طویل ہے اور اس میں پڑے بغیر یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ نیّر مسعود نے افسانے کی "رزمگاہ" کا انتخاب خاصے غور و فکر کے بعد کیا ہے اور درست ہی کیا ہے۔

ممکن ہے کہ کوئی دریافت کرے کہ اس افسانہ میں ہے کیا؟ اس پر اب تک روشنی نہیں ڈالی گئی۔ مجھے یہ کام کرنا بھی نہیں ہے، آپ کو ایسی ہی دلچسپی

ہے تو خود افسانہ پڑھیے "زبانِ غیر" سے شرح آرزو میں کیا لطف! میرا کام تو افسانے کو سمجھانے سے زیادہ سمجھنے کی کوشش کرنا اور اس عمل میں آپ کو شریک کرنا ہے، اسے بیان کرنا نہیں کیوں کہ افسانہ بیان کے ذریعہ نہیں بیانیہ کے ذریعہ نمو پاتا ہے اور بیانیہ کو بیان نہیں کیا جا سکتا، اس کی معکوس شکل البتہ ممکن ہے، یعنی بیان کو بیانیہ بنایا جا سکتا ہے۔

لیکن کیا بیانیہ ہی افسانہ ہوتا ہے؟ بیانیہ افسانہ نہیں بلکہ وہ اڈّا ہے جس پر اسے بُنا جاتا ہے۔ بس فرق یہ ہے کہ بُنائی مکمل ہونے کے بعد کپڑا اس اڈّے سے الگ کیا جا سکتا ہے اور کیا بھی جاتا ہے جب کہ بیانیہ افسانے کی بنوٹ میں شامل ہو جاتا ہے، اس طرح کہ جہاں اسے کسی معذوری کا سامنا ہوتا ہے، وہ Description کو بھی اپنی مدد کے لیے طلب کر لیتا ہے اور نہ صرف Narrrative اور Descriptive بلکہ ان دونوں اور افسانے کے درمیان "من دیگرم تو دیگری" والی کیفیت ختم ہو جاتی ہے۔

یہاں یہ سوال اٹھتا ہے کہ بیان اور بیانیہ میں فرق کیا ہے؟ بعض دوسری چیزوں کے علاوہ ایک اہم فرق جواز کا ہے۔ بیان کچھ بھی کیا جا سکتا ہے، جب کہ بیانیہ میں "یہ کچھ بھی" اپنے سارے سیاق و سباق اور حوالے کے ساتھ آتا ہے۔ یعنی بیانیہ واقعے کے ہونے کو قابلِ قبول بناتا ہے۔ "بانے می ڈابری Bonamy Dobree نے Prose Style میں یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ بیانیہ اپنی بہترین کارکردگی کا اظہار تاریخ میں کرتا ہے۔ اس کا سبب غالباً یہ ہے کہ بیانیے کے رنگ و آہنگ کے لیے تاریخ میں سب کچھ ہوتا ہے، کس دن کس تاریخ کو، کس وقت، کس جگہ سکندر اور پورس کی فوجیں ایک دوسرے سے

نبرد آزما ہوئیں اور اس کا انجام کیا ہوا، یہ ہر شخص کو معلوم ہے، یعنی ہر اس شخص کو جسے اس موضوع سے دلچسپی ہے۔ یہ ضرور ممکن کہ کوئی مورّخ لڑائی شروع ہونے کی تاریخ غلط لکھ دے یا جنگ کتنے دن جاری رہی اس بارے میں کسی غلطی کا شکار ہو جائے لیکن یہ اور اس قسم کی دوسری غلطیاں درست کی جا سکتی ہیں۔ اس کے باوجود تاریخ میں بیانیہ کی نوعیت ادب میں اس کے استعمال سے قطعاً مختلف ہوتی ہے۔ اور کوئی مورّخ یا عام قاری مندرجہ ذیل بیانیہ کو، اگر وہ "غلط" ہے، درست نہیں کر سکتا۔

"ارے بھئی، ہم آرہے ہیں" انھوں نے کہا اور چلمن اٹھائی۔

"آجایئے" گھر کی بیگم بولیں "دیکھیے کون آیا ہے۔ پہچانا؟"

حکیم صاحب دالان میں آگئے۔ میں نے جلدی سے اٹھ کر انھیں سلام کیا۔ انھوں نے آہستہ سے میرا پورا نام لیا۔ پھر بولے۔

"میاں آپ تو بہت بدل گئے۔ کہیں اور دیکھتا تو بالکل نہ پہچانتا"

اس بیانیہ میں اگر کوئی غلطی ہے، مثلاً یہ کہ حکیم صاحب اس وقت گھر میں تھے ہی نہیں، یا وہاں رہتے ہی نہیں تھے، یا راوی غلطی سے کسی اور محلّے میں پہنچ گیا تھا یا وہ فریبِ نظر Hallucination کا شکار تھا تو اس غلطی کو کیا کوئی مورّخ، عالم یا سائنس داں درست کر سکتا ہے؟ میرے خیال میں ایسا کرنا کسی کے بس کی بات نہیں، سوائے خود افسانہ اور افسانہ نگار کے۔ لیکن اس افسانے کے مندرجہ بالا جملوں میں کوئی غلطی نہیں۔ مراد زبان و بیان کی غلطی سے نہیں بلکہ واقعاتی غلطی سے ہے کیوں کہ افسانے کے مختلف اجزا اس حصے کو اس طرح سہارا دیے ہوئے ہیں کہ وہ غلط ہو ہی نہیں سکتا، افسانے کی حد تک۔ یہاں

جو کچھ کہا گیا ہے، اسے واقعیت کا اعتبار جن جملوں اور عبارتوں نے بخشا ہے انھیں دہرایا جائے تو کم سے کم بیس پچیس جملے تو نقل کرنا ہی پڑیں گے۔ تاہم اس نکتے کی وضاحت بھی ضروری ہے اس لیے ان میں سے کم سے کم چند کا ذکر ضروری ہے۔

"اس مکان کے پیچھے چلے جایئے۔ چبوترہ سامنے ہی دکھائی دے گا"

(یہ جملہ مندرجہ بالا عبارت سے تقریباً پانچ صفحات قبل آیا ہے)

مذکورہ عبارت کے اگلے صفحے پر چار جملے اس طرح ہیں:

"کس سے ملنا ہے؟"

اس کا میرے پاس ایک ہی جواب تھا:

"حکیم صاحب سے" میں نے کہا۔

"مطب دوسری طرف ہے، وہیں جایئے۔ وہ تیار ہو رہے ہیں"

اور پھر اوّل الذکر عبارت کے تین صفحات بعد

"کچھ دیر بعد میں گھِسی اینٹوں والے یک منزلہ مکان کی پشت پر تھا۔ حکیموں کا چبوترہ اور اس پر کی جھاڑیاں اور قبریں اب اور زیادہ صاف نظر آ رہی تھیں۔ مجھے وہاں کسی چیز کی کمی محسوس ہوئی اور اس کے ساتھ خیال آیا کہ میں نے چبوترے کو اوپر جا کر نہیں دیکھا، اور اسی وقت مجھے کچھ یاد آ گیا۔ میں واپس ہوا اور چبوترے کے اوپر آ گیا"۔

صرف یہ چند جملے کم سے کم مندرجہ ذیل باتیں قائم کر دیتے ہیں۔

(۱) کوئی شخص کسی فرد یا خاندان کی تلاش میں ہے جسے وہ جانتا بھی ہے اور نہیں بھی جانتا۔

(۲) حکیموں کا چبوترہ نامی محلّہ تھا ضرور۔

(۳) وہ اس علاقہ سے واقف رہ چکا تھا۔

(۴) اور ظاہر ہے اس علاقہ کے مکینوں سے بھی۔

(یہ سب کچھ، افسانوی حقیقت سے متعلق ہے اور اس مسئلہ سے کہ "ہونا" افسانے میں واقعہ کیسے بنتا ہے۔)

اس عمل کو افسانے کی داخلی منطق بھی کہا جا سکتا ہے، جس میں ہر واقعہ، ہر کردار، افسانے کا ہر موڑ، اور ہر مکالمہ (یہاں تک کہ منظر کشی بھی) دوسرے اجزا کو سہارا دیتا ہے اور خود ان سے سہارا حاصل کرتا ہے، انھیں واقعیت کا اعتبار بخشتا ہے، اس کے "ہونے" کو ممکن بناتا ہے اور اسے واقعہ کی شکل دیتا ہے۔ افسانہ کا واقعہ داستان کا واقعہ نہیں ہوتا، جس میں بغیر کسی داخلی منطق اور جواز کے ممکن ناممکن سب کچھ ہوتا رہتا ہے، وہاں ہم یہ سوال نہیں کر سکتے کہ یہ کیوں ہوا، کیا ایسا ہونا ممکن ہے، یا کیا ایسا ہو سکتا ہے، یا کیا یہ واقعہ داستان کی داخلی منطق سے ہم آہنگ ہے کیوں کہ داستان میں کوئی داخلی منطق ہوتی ہی نہیں۔ افسانہ میں Event ہوتا ہے اور داستان میں Occurance۔ اردو میں دونوں کے لیے ایک ہی لفظ واقعہ [1] استعمال ہوتا ہے۔ شاید اسی لیے دونوں کو ایک سمجھ لیا گیا ہے۔

ادب کے بارے میں مختلف شکلوں میں دو نقطہ ہائے نظر تقریباً ہمیشہ

---

[1] بعد میں شمس الرحمان فاروقی صاحب نے اپنی صدارتی تقریر میں بتایا کہ Event کے لئے "واقعہ" اور Occurance کے لئے "وقوعہ" استعمال ہوتا ہے۔ یہ بالکل درست ہے لیکن اس کے باوجود ان دونوں کے درمیان جس فرق کی نشان دہی کی ہے وہ اپنی جگہ پر قائم رہتا ہے (ع۔س)

سے ایک دوسرے سے متصادم رہے ہیں۔ ایک نقطہ نظریہ ہے کہ فن یا ادب انسانوں کے لیے تخلیق کیا جاتا ہے (اور ان کے سروکار اس کے بھی سروکار ہوتے ہیں)، ان انسانوں کے لیے جو زمان و مکان میں رہتے ہیں، نقل و حرکت کرتے ہیں ایک دوسرے سے اپنی خواہش کے مطابق یا مجبوراً ملتے جلتے ہیں، یعنی سماجی رشتے قائم کرتے ہیں اور جو زبان استعمال کرتے ہیں اس میں فعل کو کلیدی حیثیت حاصل ہوتی ہے کیوں کہ اس کے ذریعہ زبان اظہار کا اپنا بنیادی عمل پورا کرتی ہے۔ دوسرا نقطہ نظریہ ہے کہ ادب ایک ایسی خود مختار اکائی ہے جس کا زمان و مکان اور انسان سے علاقہ محض اتفاقی ہے، زندگی کے سروکار اس کے سروکار نہیں ہوتے اور کسی صنفِ ادب، خیال اور پیرایۂ اظہار کا تعلق سماجی حالات، معاشی رشتوں اور ان کی نوعیتوں سے نہیں ہوتا۔

اس مسئلہ کی دوسری شکل یہ ہے کہ جو کچھ لکھا گیا ہے (What is written) وہی اہم ہے اور جس چیز کے بارے میں لکھا گیا ہے (What is written about) وہ کسی اہمیت کا حامل نہیں اور اگر ان دونوں کے درمیان کوئی رشتہ ہے تو وہ اسلوبیات، آوازوں کے شمار، مصنوعی صَوتی آہنگ پر اصرار اور اس قسم کی دوسری گذرگاہوں (Approaches) کے ذریعہ ہی ہموار ہوتا ہے۔ ان میں سے بیشتر طریق کار مضمر طور پر What is written about کو مسترد ہی کرتے ہیں۔ مندرجہ بالا طریق ہائے کار کی اہمیت سے انکار مقصود نہیں، کہنا صرف یہ ہے کہ ان سے فن پارے کی تعین قدر میں کوئی مدد نہیں ملتی کیوں کہ تعینِ قدر ہمیشہ معانی کی محتاج ہوتی ہے، چاہے یہ معنی غیر واضح اور سائے کی صورت ہی میں کیوں نہ ہوں۔ ادب میں ہیئت کے حسن اور اس کی غیر موجودگی یا کمی کو بھی

صرف نفسِ مضمون سے مطابقت کے پیمانے ہی سے پرکھا جاسکتا ہے۔

''عطر کافور'' کے دو ایک افسانوں سے قطع نظر باقی سارے ''سیمیا''

کے افسانوں سے بالکل مختلف ہیں، ان معنوں میں کہ ان میں سے What is written about کسی نہ کسی شکل میں برآمد ہوتا ہے جب کہ ''سیمیا'' کے افسانوں پر What is written ہی حاوی ہے۔

افسانوی ادب کے سلسلے میں ایک اور بے حد دلچسپ بحث یہ ہے کہ ہم چیزوں کو، دوسروں کو اور خود کو بھی، جن ذرائع سے جانتے اور پہچانتے ہیں وہ ایک دوسرے سے علت، ضرورت، خواہش اور زمان و مکان سے ہم آہنگ ہو کر ہی ترتیب پاتے ہیں لیکن اس میں ایک ''قباحت'' ہے کہ اس ترتیب میں تفصیلات اتنی زیادہ ہوتی ہیں کہ ان کو اگر بیان کیا جائے تو دفتر کے دفتر سیاہ ہو جائیں گے، بیان مکمل نہ ہو سکے گا۔ ادب نے عموماً اور افسانوی ادب نے خصوصاً اس مشکل سے نجات پانے کے لیے ایک طریقہ ڈھونڈھ نکالا ہے اور وہ ہے بہت کچھ چھوڑ دینے کا (بیان اور بیانیہ کے درمیان ایک فرق یہ بھی ہے)

اسٹرن برگ (Sternberg) نے اس فرق کو Gaps اور Blanks کا نام دیا ہے۔ فرینک کارموڈ (Frank Karmode) نے یہ تسلیم کیا ہے کہ بیانیہ میں Blanks اور Gaps ہوتے ہیں لیکن ان کے درمیان حدِ فاصل قائم کرنا اسے مشکل نظر آتا ہے اور اسے حیرت ہے کہ اسٹرن برگ ان میں امتیاز کیسے قائم کرتا ہے۔ اس مشکل کا ایک حل شاید یہ ہے کہ پورا افسانہ پڑھنے کے بعد قاری کا ذہن Gaps خود ہی بھر لیتا ہے جب کہ Blanks توجہ کے ساتھ افسانہ ایک بار نہیں کئی بار پڑھنے کے باوجود رشتوں کے قیام اور ان کی تفہیم میں رکاوٹ

بنے رہتے ہیں۔ اس فرق کو پیش نظر رکھ کر اگر بیس پچیس سال قبل کے بیشتر افسانوں کا مطالعہ کیا جائے تو بات واضح ہو جائے گی۔

"عطر کافور" کے افسانوں میں Blanks تقریباً مفقود ہیں اور Gaps سے، جو افسانے کا ایک اہم اوزار ہے، خوب خوب کام لیا گیا ہے۔ مثلاً "مراسلہ" کا پہلا پیراگراف جو اخبار میں شائع ہونے والے ایک خط کی صورت میں ہے، اگلے پیراگراف کے پہلے جملے "مجھے اس طرف جانے کی ضرورت نہیں تھی" سے بظاہر تو فوری طور پر افسانے کے ابتدائی حصّے سے کوئی رشتہ قائم نہیں ہوتا لیکن افسانہ پڑھنے کے بعد احساس ہوتا ہے کہ یہ Gap نہ صرف خود بخود بھر جاتا ہے بلکہ اشیاء اور الفاظ کو دہرانے کے تکلیف دہ عمل سے بھی مصنّف اور قاری کو نجات دلاتا ہے۔ اس ضمن میں چند باتیں درج ذیل ہیں:

۱- شہر کی بڑے پیمانہ پر توسیع ہو رہی ہے۔
۲- مغربی علاقہ اس توسیع و ترقّی سے محروم ہے۔
۳- راوی کو اس بات کا افسوس اور شاید خوشی بھی ہے۔
۴- شہر چار سمتوں میں پھیلا ہوا ہے۔

ابتدائی پیراگراف کے بغیر پہلے اور چوتھے قضیے کو مقابلتاً کم اور دوسرے اور تیسرے قضیے کو بار بار دہرانا پڑتا جو بیانیہ کی اثر انگیزی میں دخل در معقولات کر کے اس کی کاٹ میں کمی کا سبب بنتا۔ اس Gap سے مصنف نے ایک فائدہ یہ بھی اٹھایا ہے کہ قاری کے تاثر کو استحکام بخشنے کے لیے پس منظر کو دہرانے کے عمل سے آزادی حاصل کر کے دوسرے واقعات کی حمایت کے لیے گنجائش نکال لی ہے۔

"ٹاٹ کا پردہ میری طرف بڑھا، اوپر اٹھا..... کچھ دیر بعد پردہ
کے پیچھے سے دبی دبی آوازیں آئیں اور چار پانچ بطخیں پردے
کے نیچے سے نکل کر...... آپس میں چہ می گوئیاں سی کرتی اور
ڈگمگاتی ہوئی صدر دروازے کی طرف بڑھ گئیں" اور (تین
صفحات کے بعد) "میں نے ایک نظر کشتی میں لگی ہوئی چینی کی
نازک طشتریوں کو دیکھا۔ ان میں زیادہ تر بازار کا سامان تھا لیکن
کچھ چیزیں گھر کی بنی ہوئی تھیں"

ابتدا کا Gap ان جملوں سے بھر جاتا ہے اور صورت حال کو دہرائے
جانے کے ناپسندیدہ عمل سے بچاتا ہے۔

نیّر مسعود پر کامو کی نثر کا واضح اثر نظر آتا ہے لیکن جہاں کامو کی نثر
کے سروکار واضح ہیں نیّر مسعود زبان کی داخلی ہم آہنگی اور اس حسن پر زور دیتے
ہیں جو تجرید کے نزدیک ہے۔ زبان مکمل طور سے تجریدی ہو ہی نہیں سکتی کیوں
کہ لفظ کے Denotative معنی کے پس پشت Connotative معنی ہوتے ہیں۔
تجرید جو کہ بنیادی طور پر مصوّری کی اصطلاح ہے، رنگ اور ترتیب سے بس
احساسات پیدا کرتی ہے، متعیّن معنی اور اس سے غیر متعیّن امکانات جو علامت
کے لیے راستہ ہموار کرتے ہیں، اس کے ذریعہ ممکن نہیں۔ اس قسم کی نثر
نگاری پر درونِ خانہ کی تزئین کاری کا رنگ چھایا رہتا ہے۔ سروکار اس کی گرفت
میں نہیں آتے۔ "عطر کافور" میں "سیمیا" کے مقابلہ میں داخلی تزئین کاری کم
ہے اس لیے جگہ جگہ الفاظ کی قبا چاک کر کے معنویت سر اٹھاتی ہوئی نظر آتی
ہے۔ نیّر مسعود خاصی ہموار نثر لکھتے ہیں لیکن افسانوی ادب کی حد تک زبان کی یہ

ہمواری کوئی بڑی خوبی نہیں۔ اس ہمواری کا ایک نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ سارے کردار اور واقعات ایک ہی رنگ میں رنگ جاتے ہیں جب کہ ان کی الگ الگ صورتیں زبان کے مختلف رنگ و آہنگ کا مطالبہ کرتی ہیں۔

نیّر مسعود نے افسانہ کے بعض اوزاروں کو "سیمیا" میں خود پر حرام کرر کھا تھا۔ اب انہوں نے ان سے بھی کام لینا شروع کر دیا ہے۔ یہ ان کی افسانہ نگاری کا اگلا قدم ہے۔ اس کے باوجود اگر کوئی ان کے ہر افسانہ میں زیادہ تنوع اور انسانی سروکاروں کا خواہاں ہو تو بھی اسے زبان کے بہتر اور سبک استعمال کے لیے ہی انہیں پڑھنا ضرور چاہیے۔

(۱۹۹۳ء) ■ ■

کھیل کا تماشائی

"کھیل کا تماشائی" ایک مشکل افسانہ ہے۔ مشکل یوں کہ نہ اس میں علامت کی ایسی کار فرمائی ہے کہ جس کے سہارے جس طرح جی چاہے اس کی تاویل کر دی جائے، نہ نثر کا وہ جادو ہے جو قاری کو واقعات اور کشمکش سے زیادہ اپنی طرف متوجہ کر لے، نہ اساطیر کے حوالے سے حال کو ماضی میں لے جانے یا ماضی کو حال تک کھینچ لانے کی کوئی کوشش اور نہ سیدھا بیان کا وہ انداز جس میں ایک واقعہ کی چول دوسرے واقعہ کے ساتھ زمانی تسلسل میں بیٹھی ہوتی ہے۔ اس کے باوجود ایک مخصوص فضا ہے، واقعات میں ایک ترتیب ہے جو جگہ جگہ بے ترتیب بھی ہو جاتی ہے لیکن دو چار پیراگرافوں کے بعد اس "بے ترتیبی کی ترتیب" کی افادیت ظاہر ہونے لگتی ہے۔

اس افسانے پر غور و خوض عنوان ہی سے کیوں نہ شروع کیا جائے کہ عنوان بھی افسانے کا حصہ ہوتا ہے۔

"کھیل کا تماشائی" کے مطالعے کے بعد پہلی بات جو ذہن میں آتی ہے وہ اس کے کرداروں اور تماشائیوں کا نہایت تیزی کے ساتھ مکھوٹے تبدیل کرنا ہے۔ تماشائی بالکل بے نام ہونے کے باوجود کھیل میں شامل ہیں۔ ان کے علاوہ ایک ڈائرکٹر ہے اور ایک Prompter۔ لیکن دونوں شاید ایک ہی ہیں۔ عام طور سے Prompter پردے کے پیچھے ہوتا ہے اور اس کھیل میں تو اسے یقیناً اسٹیج پر نہیں ہونا چاہیے تھا، کیونکہ "دوسروں کی کہی ہوئی باتوں پر ہونٹ ہلانے کی پریکٹس کرلی تھی میں نے" لیکن اس ڈرامے میں 'یعنی کہانی کے ڈرامے میں' وہ اپنی کتاب کھولے اسٹیج کے بیچ میں کھڑا ہے گویا اسے احساس تک نہیں کہ دوسروں کو اپنی کہی ہوئی بات پر عمل کرنے کے لیے مجبور کرنا کچھ ایسا پسندیدہ عمل نہیں۔ یہی حال ڈائرکٹر کا ہے۔ نام بھی اس کا توجہ طلب ہے۔ "بھگوان داس" یعنی بھگوان کا خادم یا اس کی ایما پر کام کرنے والا۔ یہ ریہرسل نہیں ہے کیوں کہ ہزاروں تماشائی ہال میں موجود ہیں۔ اس کی یہ ہدایت کہ "تم بھولے بھٹکے اس گاؤں میں آنکلے ہو۔ وہ تمہارے پیچھے دوڑے گا۔ اگر تم اپنا بچاؤ نہ کرسکے تو مارے جاؤ گے" کچھ اس قسم کی ہے جو ڈرامے کی ریہرسل کے بالکل ابتدائی مرحلے میں دی جاتی ہے لیکن اسے نہ تماشائیوں کی فکر ہے، نہ کردار کی کیوں کہ شاید وہ یہ سمجھتا ہے کہ دونوں پوری طرح اس کی گرفت میں ہیں۔

انسانی ذہن کے ارتقا میں پہلی منزل ہوتی ہے Thinking by doing کی (گڑیا ایک جگہ سے اٹھا کر دوسری جگہ رکھتے ہوئے یہ کہنا "اچھا تو یہ گڑیا اٹھا کر یہاں رکھ دی")۔ دوسری منزل ہوتی ہے Thinking by saying (ایک جگہ سے دوسری جگہ جانے سے قبل کہنا کہ "اچھا تو اب وہاں چلیں")۔ مجرد فکر کی

منزل سب سے آخر میں اس وقت آتی ہے جب انسان "کرنے" اور "کہنے" کا سہارا لیے بغیر خیالات کی جمع تفریق کرلیتا ہے۔ افسانوی ادب میں عموماً اور ڈرامے میں خصوصاً ذہنی ارتقا کی اوّل الذکر دونوں منزلوں سے خوب خوب کام لیا جاتا ہے۔ لیکن "بچاؤ بچاؤ اور "بھاگو بھاگو" بڑے سوچ بچار کے بعد لکھے جانے والے اسکرپٹ میں واقعی بڑے سوچ بچار کے بعد لکھے گئے ہیں۔ یہ دونوں فقرے فطری ردّ عمل بھی ہیں اور انسانی ذہن کے ارتقا کی ابتدائی منزلوں کا پتہ بھی دیتے ہیں۔ یہ ابتدائی منزلیں متمدن زندگی سے قبل کی صورتیں بھی ہیں جن کی جانب متمدن ہونے کے بعد ہم مراجعت کر رہے ہیں۔ یہاں ایک اور سوال پیدا ہوتا ہے۔ یہ الفاظ کردار نے ادا کیے بھی تھے یا نہیں کیوں کہ پہلے کہا جاچکا ہے کہ اس نے دوسروں کی کہی ہوئی باتوں پر ہونٹ ہلانے کی پریکٹس کرلی تھی۔ ایک اور توجہ طلب امر یہ ہے کہ ہزاروں تماشائیوں میں سے ایک پر بھی "بچاؤ بچاؤ" کا ردّ عمل نہیں ہوتا لیکن "بھاگو بھاگو" سنتے ہی سب تماشائی چلاّنے لگتے ہیں اور بھگدڑ بھی مچ جاتی ہے۔

چاقوزنی کی واردات کے بعد کا یہ جملہ بہت اہم ہے۔ "تباہی کا اتنا بڑا اسیٹ اوپر والا بھگوان اتنی جلدی جانے کیسے تیار کرلیتا ہے"۔ اس جملے میں "اوپر والا" بھگوان کا رشتہ بھگوان داس سے جوڑتا ہے۔ بعض باتیں دونوں میں مشترک ہیں۔ مثلاً دونوں ہی :

(۱) لوگوں کو دوسروں کی کہی ہوئی باتوں پر ہونٹ ہلانے کے لیے مجبور کر دیتے ہیں۔

(۲) دونوں کے Prompters سامنے ہیں لیکن ان پر لوگوں

کی توجہ نہیں جاتی۔

(۳) دونوں ریہرسل کے چکّر میں نہیں پڑتے۔

(۴) قتل اور غارت گری کے نئے اور انوکھے منظر دونوں کے لیے "لوگوں کے جمالیاتی ذوق" میں بلندی کے مظہر ہیں۔

اس افسانے کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ نہ کوئی روایتی ہیرو ہے نہ ولین، اگرچہ موجود دونوں ہی ہیں، لیکن انہیں ایک دوسرے سے جدا نہیں کیا جا سکتا۔ ابتدا میں جو "میں" ہیرو معلوم ہوتا ہے اس میں نہ قوتِ عمل ہے نہ قوت ارادہ، دوسروں کی کہی ہوئی باتیں "دہرانے" میں اس کا حصّہ صرف ہونٹوں کی جنبش تک محدود ہوتا ہے۔ وہ یہ تک فیصلہ نہیں کرپاتا کہ رک جانا بہتر ہوگا یا بھاگ جانا اور اسٹیج پر اوتاروں اور دیوتاؤں کے وچار چلا چلا کر تماشائیوں کو سنانے اور رام بن کر چودہ برس تک ایکٹنگ کرنے کے بعد بھی رام کے روپ میں جینے کی ہمّت نہیں کرپاتا۔ یعنی ساری زندگی ایسا سب کچھ کرنے میں گزار دیتا ہے جس کی حرارت وہ اپنے دل میں ایک لمحے کے لیے بھی محسوس نہیں کرتا۔ یہ ڈہری بلکہ تہری زندگی ایک لمحہ اسے زندہ رہنے کا احساس دلاتی ہے تو دوسرے ہی لمحہ مر جانے کا اعتراف کرنے پر مجبور کر دیتی ہے۔ روایتی ہیرو اور ولین نہ ہونے کے باوجود اسٹیج کے سارے کردار ذرا کی ذار میں ہیرو سے ولین اور ولین سے ہیرو بن جاتے ہیں اور "میں" اور "وہ" ایک دوسرے کے لیے اس طرح لازم وملزوم کہ "میں ایک ہاتھ سے اسے تھامے ہوئے تھا دوسرے ہاتھ سے اسے ڈھکیل رہا تھا" حتی کہ دونوں اس لاش کو جو وہاں نہیں ہے لات مار کے گڑھے میں ڈھکیل دیتے ہیں۔

لیکن اس افسانے میں کیا کوئی ایسا کردار ہے جسے ''میں'' سے بہتر قرار دیا جا سکے؟ بھگوان داس، Promtper، ڈرامے کا مصنف، میں کا ہمزاد یا موت کا تماشہ دیکھنے اور اس کی فلم تیار کر کے نیشنل ایوارڈ حاصل کرنے کا متمنی؟ کوئی نہیں۔

منفی بلکہ ''ناکرداروں'' (Non-characters) کے اس افسانے میں کیا کوئی مثبت کردار نہیں ہے؟ بظاہر تو نہیں لیکن حقیقتاً ہر جگہ ہے۔ ایک ایسا کردار جو اپنی عدم موجودگی کا احساس برابر دلاتا ہے۔ اس افسانے کی یہ ایک بڑی خوبی ہے۔

اس افسانے میں طاقت مالک کے ہاتھ سے اس کے خادم اور خادم کے ہاتھ سے اس کے مالک کے ہاتھوں میں اس سہولت سے منتقل ہوتی ہے کہ جب تک خاصی توجہ سے مطالعہ نہ کیا جائے اس کا احساس تک نہیں ہوتا۔

''ابھی تھوڑی دیر پہلے میری موت اور حیات بھگوان داس کے ہاتھ میں تھی''

''کھیل کا تماشائی'' میں کہیں یہ نہیں ظاہر کیا گیا ہے کہ اب بھگوان داس کے ہاتھ اس طاقت سے محروم ہو چکے ہیں لیکن بعد کے واقعات اس جانب اشارہ ضرور کرتے ہیں اور پھر بھگوان کا اسٹیج اصل رزم گاہ بن جاتا ہے جہاں ''ہزاروں سوگوار مرد، ہاتھوں میں پھول مالائیں لیے، روتی ہوئی عورتیں اور ٹی وی پر نیتاؤں کے بھاشن ہیں:

''بہت عظیم فن کار تھا وہ۔ ہزاروں دلوں کو

خوش کرنے والا عظیم آرٹسٹ۔ اس کی موت
دیش کا بہت بڑا نقصان ہے"

بھگوان اور بھگوان داس کے رشتہ میں ایک قسم کا Parallelism ہے۔ دونوں ایک ہی سمت بڑھتے اور مراجعت کرتے ہیں، دونوں ایک دوسرے کے نامکمل کاموں کی تکمیل بھی کرتے ہیں لیکن اس کے باوجود کبھی ایک دوسرے قریب نہیں آتے۔ اسی طرح کا دوسرا Parallelism "میں" اور اس "میں" کے دشمن کے درمیان بھی ہے۔ دونوں ایک دوسرے کے تعاقب میں ہیں لیکن ان کے بیچ کا فاصلہ قائم رہتا ہے۔ ان دونوں میں سے کوئی ایک نہ ہو تو دوسرے کا وجود ممکن نہ ہوگا۔ دونوں میں سے کسی ایک کو قاتل بننا ہے اور کسی ایک کو مقتول لیکن جب "میں" خود کو قتل ہوتے ہوئے دیکھتا ہے تو رونے لگتا ہے اور جب دوسرے کو قتل کرتا ہے تو چلّانے لگتا ہے "بچاؤ بچاؤ" (یعنی مجھے : بچاؤ)

متوازی خطوط کی اس کہانی میں جہاں "کرداروں" کے ایک دوسرے کے قریب آئے بغیر سارے کھیل کھیلے جاتے ہیں بڑی فن کاری ہے جس کی ایک معمولی سی مثال یہ جملہ ہے۔

"میں ہندو نہیں ہوں، میں مسلمان نہیں ہوں، اللہ کی قسم، بھگوان کی قسم"

ہندو کے ساتھ اللہ اور مسلمان کے ساتھ بھگوان کے التزام میں بڑا گہرا طنز ہے۔

"کھیل کا تماشائی" افسانے کی تفہیم کے بنیادی مسائل کے

سلسلے میں بعض ایسے سوالات اٹھاتا ہے جو اُن پر از سر نو غور کرنے کی دعوت دیتے ہیں مثلاً یہ کہ غزل میں جس طرح بحر، زمین، ردیف اور قافیہ وغیرہ کے طے شدہ اصول ہیں، کیا افسانے کے سلسلے میں اسی طرح کے متعین اصول بنائے جاسکتے ہیں؟ شاید نہیں کیوں کہ کم از کم افسانے کی حد تک سنہرا اصول یہ ہے کہ کوئی سنہرا اصول نہیں۔

دوسرا مسئلہ یہ ہے کہ افسانوی تخلیق میں وقت کی کیا حیثیت ہوتی ہے؟ اس "وقت" سے تو جس کے اور چھور متعین ہوں فرار ممکن ہے لیکن کیا یہ ممکن ہے کہ ظرفِ وقت کے بغیر کچھ ہو سکے؟ اسی افسانے کو لیجیے۔ کسی مخصوص تاریخ، سن یادہے کا تعیّن کرنا تو غلط ہو گا لیکن کیا یہ افسانہ کسی ایسے دور میں لکھا جاسکتا تھا جب اقدار کو مکمل بالادستی حاصل ہو، زندگی میں اُتھل پتھل نہ ہو، خیر و شر کے درمیان فرق اس حد تک نہ مٹ گیا ہو کہ انہیں ایک دوسرے سے جدا کرنا مشکل ہو جائے اور ان کے مبادلہ پذیر (Interchangable) ہونے کا احساس عام ہو۔ ظاہر ہے یہ، اس سے ملتی جلتی یا کسی بھی قسم کی صورتِ حال وقت کی کارفرمائی کے بغیر ممکن نہیں۔

اس افسانے کے ابتدائی جملے "ڈرامہ شروع ہو رہا تھا" اور آخری جملے "ہم نے لات مار کر لاش کو گٹر میں ڈھکیل دیا" سے باہر نکلیے تو کم از کم مندرجہ ذیل سوالات سر اٹھاتے ہیں۔

(ا) کیا یہ افسانہ کسی ایسے زمانے کا احساس نہیں دلاتا جس کا سامنا قاری گذشتہ چند برسوں سے کر رہا ہے؟ اور "میرے لوگوں کی بستی" کا ذکر کیا غیروں کی بستی کو پیش منظر میں نہیں لے آتا؟ اور ہم آپ سب جانتے

ہیں کہ "اپنی" اور "پرائی" بستیوں کا خیال کن دنوں میں اور کن حالات میں ذہن پر چھا جاتا ہے۔

(۲) "بھگوان" اور بھگوان داس" اور "رام اور رحیم کے رکھوالوں" کی معنویت جو اس افسانے سے بر آمد ہوتی ہے کیا صرف ان الفاظ کا نتیجہ ہے جو اس میں استعمال ہوئے ہیں اور کیا افسانے سے باہر کی زندگی کے بغیر یہ الفاظ اپنی بیشتر معنوی تہوں سے محروم نہیں ہو جاتے (ایک بات اور۔ پہلے رام اور رحیم ہمارے رکھوالے ہوتے تھے، اب ہم ان کے رکھوالے بن گئے ہیں۔)

(۳) اس افسانے میں واقعاتی بے ترتیبی کیا آج کی زندگی کا اشاریہ نہیں؟

(۴) "کھیل کا تماشائی" کی زبان خاصی کھردری ہے۔ یہ کھردرا پن زبان پر مصنف کی عدم قدرت کا نتیجہ ہے یا صورتِ حال کی نوعیت کا؟

(۵) کیا اس افسانے کو پلاٹ کی ان چھے قسموں میں سے جن کے بارے میں ایک عرصے تک یہ خیال رہا کہ ان کے آگے بس اندھی گلی ہے کسی ایک میں فٹ کیا جا سکتا ہے؟

یہ افسانہ "علامتی" نہیں لیکن اس میں علامتیں ہیں۔ اسکرپٹ، رائٹر، ڈائرکٹر، اسٹیج، Prompter، مکھوٹا، سیٹ، بھگوان داس، رام اور رحیم، انسانی المیہ کو کیمرے کے فوکس میں لانے والے (کیا آپ کو سورت نہیں یاد آیا؟)، تماشائی، میک اپ اور لاش وغیرہ علامتیں بھی ہیں لیکن ان کے معنی متعین

نہیں ہیں جس کے سبب ان کے سہارے کے بغیر بھی معنیاتی نظم (Pattern) کی ایک سطح فوراً ذہن میں ابھرتی ہے۔ یہ بات دوسری ہے کہ علامتی مفہوم جوں جوں اپنے بال و پر وا کرتا ہے یہ معنیاتی نظم بسیط تر ہو جاتا ہے۔ علامتی اظہار کے لیے غیر علامتی اظہار کا سہارا ضروری ہے، اس کے بغیر علامت یا تو اس جسم کی طرح ہوتی ہے جو دیکھ تو سکتا ہے لیکن جنبش نہیں کر سکتا یا اس جسم کی طرح جو حرکت تو کر سکتا ہے لیکن دیکھ نہیں سکتا (مثال سانکھ درشن سے ماخوذ ہے)

افسانہ نگار علامتوں کا استعمال نہایت چابکدستی سے کرتا ہے جس کی وجہ سے نہ لغوی معنی، معنیاتی نظم کی دنیا محدود کرتے ہیں نہ علامتی معنی سے اس نظم کی کاٹ کم ہوتی ہے۔

''کھیل کا تماشائی'' کی ایک بڑی خوبی یہ ہے کہ اسے محدود عرصے اور دائرے میں بھی سمجھا جا سکتا ہے اور بسیط عرصے اور دائرے میں بھی۔ ڈرامے کا اسٹیج سکڑ کر کوئی چھوٹا موٹا شہر رہ جائے یا پھیل کر ساری دنیا بن جائے، افسانے کے واقعات اور کردار اپنے آپ کو خود بخود صورتِ حال کے مطابق ڈھال لیتے ہیں۔

تین چار صفحات کے اس افسانے نے بحث کے بہت سے دروازے کھول دیے ہیں جن سے انصاف کرنا فی الوقت ممکن نہیں۔ بعض پہلوؤں کا ذکر تو اشارتاً بھی نہ کیا جا سکا۔

سوغات کے مدیر نے مصنف کا نام نہیں ظاہر ہونے دیا تا کہ

ردِ عمل ہر قسم کے میلانِ خاطر سے محفوظ رہے۔ میں نے تحریر پہچاننے کی کوشش کی، جو بالکل اجنبی یا ان دیکھی نہیں معلوم ہوئی لیکن افسانہ نگار کے نام تک رسائی نہ ہو سکی۔ افسانے کی قدر و قیمت متعین کرنے کے لئے یہ طریق کار میں خود بھی (ماہنامہ کتاب میں) اپنا چکا ہوں اور اسے غلط بھی نہیں سمجھتا۔

ہر نثری افسانوی تخلیق تین دائرے ضرور بناتی ہے۔ ایک تو مصنف کی فکر اور اس کے قریبی اور فوری سروکاروں کے خارج کی دنیا سے ٹکراؤ کے نتیجہ میں پیدا ہونے والی صورت حال کا دائرہ، دوسرا اس تصادم کے نتیجہ اور مصنف کی فکر کے اتصال سے وجود میں آنے والا دائرہ اور تیسرا ان دونوں اور تخلیق کے درمیان باہم دگر اثر انداز ہونے کا دائرہ جو تخلیق کی وہ شکل ہوتی ہے جو قاری کے سامنے پیش کی جاتی ہے۔ اس End - product بھی کہا جا سکتا ہے۔ اول الذکر دونوں دائروں تک رسائی مصنف کی ساری یا کم سے کم اہم تخلیقات کے بغیر ممکن نہیں کیوں کہ صرف ایک (مثلاً موجودہ) افسانہ کی صورت میں End- product ہی پیش نظر ہوتی ہے اور بہت کچھ سر پر سے گذر جاتا ہے۔ اس نکتہ کے جواب میں کہا جا سکتا ہے کہ کیا مصنف کی پہلی تصنیف سے انصاف کرنا ممکن نہیں ؟ یہ دلیل بے حد وزنی ہے اور میرے پاس اس کا کوئی جواب نہیں۔

اس افسانے کے مطالعے سے تین بالکل دوسری قسم کی باتیں ذہن

میں آتی ہیں۔انھیں بھی کیوں نہ ظاہر کر دیا جائے۔

(۱)مصنف کو افسانہ نگاری شروع کیے زیادہ عرصہ نہیں ہوا ہے۔

(۲)یااس نے جان بوجھ کر ایک مختلف قسم کا افسانہ لکھنے کی کوشش کی ہے۔

(۳)بعض مقامات پر زبان کا استعمال اپنے مروجہ طریقِ کار سے بالکل مختلف ہے۔اور اگر یہ جان بوجھ کر کیا گیا ہے تو بڑے دل گردے کی بات ہے۔

(۱۹۹۴ء)■ ■ ■

ٹیبل لینڈ

سطح مرتفع بھی خاصی بلندی پر واقع ہونے کے باوجود زمین سے بالکل اسی طرح متعلق ہوتی ہے جس طرح افسانہ حقیقت سے، ان معنوں میں بلند ہونے کے باوجود اس میں جو کچھ ہوتا ہے زندگی میں شاید اسی ترتیب سے نہیں ہوتا، لیکن بایں ہمہ حقیقت، معاشرہ اور زندگی سے اس کی ہم آہنگی قائم رہتی ہے۔ بالکل سطح مرتفع اور نیچے کی زمین کے رشتہ کی طرح۔ زیرِ نظر افسانہ ان دونوں مماثلتوں کا استعارہ بھی ہے اور زمانی بُعد کے باوجود حرفِ مکرر بننے کے امکان پر خط تنسیخ بھی۔

تقسیم ہند سے کچھ قبل اور اس کے بعد ایک طویل عرصہ تک جاری رہنے والے فسادات پر اردو میں اتنے افسانے لکھے گئے ہیں کہ انہیں یکجا کیا جائے تو کئی ضخیم جلدیں تیار ہو جائیں گی۔ خراب اور محض جذباتی افسانوں سے قطع نظر، انہیں تین زمروں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ جانبدارانہ، مصنوعی

طور پر غیر جانبدارانہ اور ایسے افسانے جو سارے مسئلہ اور حالات پر ایک نئے زاویہ سے غور کرنے پر مجبور کردیتے ہیں (منٹو کی کئی تخلیقات ایسے افسانوں میں شامل ہیں۔) پہلی قسم کے افسانے کسی توجہ کے مستحق نہیں، دوسری قسم کے افسانوں کی حمایت میں یہ ضرور کہا جاسکتا ہے کہ انہوں نے زخموں پر مرہم رکھنے، ذہنی تناؤ کم کرنے اور رد عمل کے طور پر پیدا ہونے والی نفرت کو ختم کرنے میں مدد دی، جب کہ تیسری قسم کے افسانوں نے پڑھنے والوں کو دور اور دیر تک سوچنے پر مجبور کیا۔

فسادات سے متعلق افسانوں میں جن تحریروں کو فوری طور پر قبول عام حاصل ہوا ان میں زیادہ تر دوسری قسم کے افسانے تھے جب کہ تیسری قسم کے افسانوں نے اپنی پوری معنویت کے ساتھ مقبول ہونے میں کچھ وقت لیا۔ "ٹیبل لینڈ" کا ذکر ان میں بھی کم کم ہی ملتا ہے۔

سوال یہ ہے کہ "ٹیبل لینڈ" کی قدر و قیمت کیا ہے اور ایک طویل عرصہ تک اس کی جانب جو خاصی بے اعتنائی برتی گئی اس کی وجہ خود اس کی نوعی کمزوری تھی، تنقید کی جانب داری یا قاری کا نرم، ٹھنڈے، جذبات کو بر انگیختہ نہ کرنے والے افسانوں کی جانب بے توجہی برتنے کا نفسیاتی رویہ؟ تخلیق سے سماجی حالات اور زمانی رشتہ کو مسترد کرنے والے نقاد بھی اب، دبے لفظوں میں سہی، انہیں تسلیم کرنے لگے ہیں، جب کہ حقیقت یہ ہے کہ سماجی حالات اور وقت نہ صرف مصنف کی فکر اور تخلیق پر اثر انداز ہوتے ہیں بلکہ قاری کی پسند اور ناپسند بھی ان سے متاثر ہوتی ہے۔ زیرِ نظر افسانے کی تخلیق آگ و خون کے طوفان سے مکانی دوری کے بغیر ممکن ہی نہیں تھی۔ اس کا

عرصۂ عمل محض اتفاقی نہیں بلکہ افسانہ کا تقاضہ ہے۔ پنچ گنی کے بجائے یہ سب کچھ اُس وقت اوٹی، گوا اور ایسے ہی دوسرے مقامات پر تو ممکن تھا لیکن پنجاب، نوا کھالی، کلکتہ، بہار، لاہور، کراچی اور حد یہ ہے کہ بمبئی تک میں ممکن نہ تھا۔ لیکن زمانی فاصلہ پیدا کرنا مصنف کے لیے کسی طرح ممکن نہ تھا اور شاید یہ فاصلہ قائم ہو جانے کی وجہ سے ہی اوپیندر ناتھ اشک کے کم و بیش تیس پیتیس افسانوں کے مطالعہ کے بعد ''ٹیبل لینڈ'' نے اس مضمون کے لئے خود کو منتخب کرالیا۔

اس افسانے کے پس منظری واقعات تو بظاہر اسی قسم کے ہیں جو اس موضوع پر لکھے جانے والی دوسری تخلیقات میں ملتے ہیں۔ اس کے کرداروں میں بھی اس وقت اور بعد میں لکھے جانے والے افسانوں کے کردار وں کی جھلک مل جائے گی لیکن ''ٹیبل لینڈ'' میں واقعہ اور ہر کردار خود کو منکشف بالکل مختلف طریقہ سے کرتا ہے۔ افسانوی ادب کی یہ نوعی خوبی ہی اسے دوسری اصناف سخن سے ممیّز کرتی ہے اور ممتاز بھی۔ کردار خود کو واقعہ کے ذریعہ ہی منکشف کرتا ہے اس لیے نہ صرف یہ کہ دونوں کو ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جاسکتا بلکہ ان کا مطالعہ ایک دوسرے کے بغیر ممکن نہیں اور دونوں میں ''من تو شدم، تو من شدی'' والی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ لیکن ایک فرق بہر حال قائم رہتا ہے۔ کرداروں کے ذریعہ افسانے کا مطالعہ کیا جائے تو واقعات اگرچہ سارے ہی پیش منظر میں آجاتے ہیں لیکن ان کی ترتیب من و عن وہ نہیں رہتی جو اصل تخلیق میں ہوتی ہے۔ بر خلاف اس کے واقعات کے

حوالہ سے مطالعہ کرداروں کو پوری طرح آشکارا تو کر دیتا ہے لیکن واقعاتی ترتیب کے منکشف ہو جانے کے بعد تخلیق کا مطالعہ کیا جائے تو قاری لطف و انبساط کی کیفیت سے بڑی حد تک محروم رہ جاتا ہے۔ اس لیے افسانہ کا مطالعہ کرداروں کے حوالہ سے کرنا ہی بہتر ہے۔ بعض دوسرے وجوہ بھی ہیں لیکن ان کا تعلق نظری تنقید سے ہے اس لیے یہ کام پھر کبھی سہی۔

"ٹیبل لینڈ" میں خاص کردار ہیں : دیناناتھ، سیٹھ ہیرا مل ویرامل، قاسم، ناصر ایم آلو والا، چمپک لال رام رتن کھاڑکر اور ڈاکٹر مرچنٹ ۔ ان کے علاوہ ایک اور بزرگ بھی ہیں جن کا نام نہیں ظاہر کیا گیا ہے۔

دیناناتھ کو فی الحال چھوڑیے کیوں کہ اس کے بارے میں کچھ لکھا گیا تو افسانہ نہ سہی، بڑی حد تک اس کا ڈھانچہ اور کسی نہ کسی حد تک اس کی روح بھی آشکارا ہو جائے گی اور پھر دوسرے کرداروں پر غور کرنے کی ضرورت ہی نہیں رہ جائے گی۔ اس لیے یہ کام دوسرے کرداروں سے ہی شروع کرنا مناسب ہو گا۔

سیٹھ ہیرامل ویرامل اڈوانی کا پہلا ہی سوال "آپ ذرا آزاد خیال آدمی ہیں، اس لیے میں نے یہ پوچھا" ان کی ترجیحات کا تعین کر دیتا ہے۔ ان کو جب یہ یقین ہو گیا کہ ان کی رقم پنجاب کے ہندو شرنارتھیوں کے لیے بھیجی جائے گی تو انھوں نے دیناناتھ کی توقع (۵ روپے) سے چھ گنی رقم یعنی تیس روپے اس کو دے دیے اور بعد میں دورانِ گفتگو یہ بھی کہا "اس ٹی بی نے ہمیں کہیں کا نہیں رکھا ورنہ پچاس مسلمانوں کو ہم خود اپنے ہاتھ سے یم لوک

تک پہنچاتا۔"

قاسم ایک عقلیت پسند (Rationalist) انسان ہے۔
دیناناتھ کے اس جملے سے "یہی کچھ پنجاب کے شررناتھیوں کے لیے چندہ اکٹھا کررہاہوں" نہ صرف بدحظ نہیں ہوتا بلکہ "اینٹی رائٹ فنڈ" کے نام سے یہ کام کرنے کا مشورہ دیتاہے اوراپنی بات کی وضاحت ان الفاظ میں کرتاہے "میں نے توصرف اس لیے کہاتھاکہ سٹینی ٹوریم میں مسلمان، عیسائی اورپارسی زیادہ ہیں اور ہندوکم۔ اپنی اپیل کو قدرے وسیع کرلیتے تو روپیہ زیادہ اکٹھا ہو جاتا، پھر خواہ اسے تم شررناتھیوں کو بھیجتے خواہ مسلمان پناہ گزینوں کو" اوراس کارِنیک میں پانچ روپے دے کردیناناتھ کے ساتھ چندہ جمع کرنے نکل کھڑاہوتاہے۔

لیکن اس سب کے باوجود قاسم کی شخصیت پر مسلمانوں سے ہمدردی کی پرچھائیں ہے جس نے اسے یک رخااورریاکار ہونے سے بچالیاہے ورنہ اس کے لیے بہت آسان تھاکہ پاکستان میں ہندوؤں پر ہونے والے مظالم پر غم وغصہ کااظہار کرتااورسرحد کے اِس پار جو کچھ ہورہاتھااس کے کے سلسلے میں خاموشی اختیار کرلیتا۔ اسے پاکستانی پنجاب میں جوکچھ ہوا اُس پر افسوس ہے لیکن وہ یہ بھی جانتاہے کہ وہاں سے لٹ کر آنے والے "ہندو، سکھ پناہ گزینوں کے دل میں بے پناہ غصہ ہوگا۔ جب تک وہ کہیں دوبارہ نہیں بسیں گے، اپنے ہی جیسے بے قصور مسلمانوں کو تباہ و برباد کرنے سے باز نہ آئیں گے۔ ان کی مدد کرناتومیں اپنے ہی بھائیوں کی مدد کے برابر سمجھتاہوں"

ناصر ایم آلو والا پر مصنّف نے بمشکل پندرہ سطریں صرف کی ہیں لیکن اس کے صرف اس جملے "درروپوں کے لیے نام!" سے اس کی شخصیت

کے سارے ہی خوشگوار پہلو ابھر کر سامنے جاتے ہیں۔

چمپک لال رتن گھاڑے کر در اصل ایک بڑی دوکان کا نام ہے جو ایک ساجھے داری کی فرم ہے۔ صبح کے وقت جو صاحب کاؤنٹر بیٹھے تھے انہوں نے دینا ناتھ کو یہ کہہ کر ٹال دیا کہ ساجھے دار سے پوچھے بغیر وہ چندہ نہیں دے سکتے۔ شام کے وقت دوسرے بزرگ نے جو کاؤنٹر پر بیٹھے تھے سارے مسئلہ کو فلسفیانہ رنگ دے کر کہا کہ "وہ تو سب مایا موہ سے کنارہ کر چکے ہیں۔ دوکان میں ان کے حصے کا والی اب ان کا بیٹا چمپک ہے" (کاؤنٹر پر بیٹھ کر مایا موہ سے کنارہ کشی کے دعوے کے طنز سے سرسری نہیں گزرا جاسکتا)۔ اتفاق سے اس وقت چمپک لال بھی موجود تھا اور وہ صاحب بھی جن سے صبح کے وقت دینا ناتھ کی ملاقات ہوئی تھی۔ خاصی حیل وجحت کے بعد چمپک نے "چار آنے نکال کر دینا ناتھ کے سامنے پھینک دیے اور فرم کے ساجھے دار سے جو غالباً ان کے چچا تھے کہا کہ "چار آنے فنڈ میں دیے ہیں، حساب میں نوٹ کر لیں"

پچاس پچپن برس کا ایک لاغر بزرگ جو جالندھر سے لٹ لٹا کر اپنے بچوں کے ساتھ بمبئی بھاگ آیا تھا اور اب ٹی بی کا شکار ہو کر ایک معمولی درجہ کی نجی آرام گاہ میں مقیم ہے، دینا ناتھ کو مسلمان سمجھ کر سرحد کے اِس پار کے پنجاب میں مسلمانوں پر جو بیتی تھی اس کی رام کہانی سنا دیتا ہے۔ اس کا آخری جملہ ہے "انتقام کی آگ میں تن من جلتا ہے۔ دو مہینے سے ڈاکٹر مرچنٹ کے یہاں پڑے ہیں۔ لیکن مسلمان ہی سہی ڈاکٹر صاحب قارون تو نہیں، کب تک مدد کریں گے۔"

اس نے اپنی جیب ٹٹولی تھی لیکن اس میں کچھ تھا نہیں اس لیے اس نے روپے لانے کے لیے آواز دی "افضل!" اور اس آواز نے ہی سارا منظر نامہ بدل دیا۔

دینا ناتھ اور اس لاغر بزرگ میں بعض چیزیں مشترک ہیں۔ دونوں پنجاب سے تعلق رکھتے ہیں، دونوں ان فسادات سے متاثر ہوئے ہیں، ایک بالواسطہ اور دوسرا بلاواسطہ۔ لیکن مماثلتوں کا سلسلہ یہیں ختم نہیں ہو جاتا۔ سیٹھ ہیرا مل دیرا مل اڈوانی پر ان احساسات اور جذبات کی مستقل چھاپ ہے جو مغربی پنجاب میں اپنے عزیزوں پر ہونے والے مظالم کی تفصیلات معلوم ہونے کے بعد دینا ناتھ پر عارضی طور سے طاری ہو جاتے ہیں۔ قاسم کی فکر بڑی حد تک دینا ناتھ کی فکر سے مماثلت رکھتی ہے۔ وہ بھی مشرقی پنجاب کے واقعات سے دل گرفتہ ہے۔ ان فسادات سے متاثر ہونے سے قبل دونوں کے خیالات میں بلا کی ہم آہنگی تھی۔ یہ ہم آہنگی ایک حد تک انتہائی ہولناک فسادات کے دوران بھی قائم رہتی ہے لیکن ظاہر ہے دونوں کے گھٹنے پیٹ ہی کی طرف جھکتے ہیں۔ قاسم بظاہر غیر جذباتی ہے جب کہ حالات نے فطری طور سے دینا ناتھ کے جذبات کا رخ دوسری طرف موڑ دیا ہے۔ لیکن اس کے باوجود وہ قاسم سے بیکار کی بحث نہیں کرتا۔ قاسم کی دلیل اس کے دل کو لگتی ہے۔ اس کی باتوں میں اسے اپنے ضمیر کی آواز کی گونج سنائی دیتی ہے لیکن ایک دوسری آواز نے بھی ضمیر کی آواز کا روپ دھارن کر لیا ہے۔ آخر دونوں میں کون سی آواز ٹھیک ہے، وہ طے نہیں کر پاتا۔ یہ کشمکش پورے افسانے میں جگہ جگہ سر اٹھاتی ہے اور بالآخر اس کے ضمیر کی آواز اور قاسم کی دلیل، جو اس کے

شعور سے پہلے ہی ہم آہنگ تھی، اس طرح ایک ہو جاتی ہیں کہ وہ پانچ سو روپے جو اس نے پنجاب کے شرنارتھیوں کے لیے جمع کیے تھے، ہندوستانی پنجاب میں لٹے لٹائے مسلمان بزرگ کے حوالہ کرکے آنسو پونچھتا ہوا باہر چلا آتا ہے۔

چودہ پندرہ صفحات کے اس افسانے میں فنّی نقطہ نظر سے کہیں جھول نہیں، موضوع کی مناسبت سے سیٹھ ہیرا مل ویرامل اڈوانی کے علاوہ کوئی یک رخا کردار نہیں۔ ہندو شرنارتھیوں سے اس کا تعلقِ خاطر فطری ہے اور اس کارِ نیک میں وہ سب سے بڑی رقم دیتا ہے، کسی بحث و حیل و حجت کے بغیر۔ جب کہ چمپک لال رام رتن گھاڑے کر سے متعلق افراد دینا ناتھ کو 'خاصے بحث مباحثہ کے بعد' چار آنے دیتے ہیں اور وہ بھی دوکان کے حساب میں درج کر لیتے ہیں۔ لیکن ان میں بھی ایک مثبت پہلو ہے اور وہ یہ کہ اس ساری بحث کے دوران ان میں سے کوئی یہ نہیں پوچھتا کہ جن لوگوں کے لیے چندہ جمع کیا جا رہا ہے ان کا مذہب کیا ہے۔ کرداروں کی یہ بوقلمونی بھی افسانہ کی کامرانی میں اضافہ کرتی ہے۔

ہر افسانہ کی ابتدا سے پہلے بھی بسیط زمانہ اور سلسلۂ واقعات ہوتے ہیں اور اس کے خاتمے کے بعد بھی۔ طویل سے طویل افسانے کو فنّی طور پر واضح صورت میں نہیں تو مضمر طور پر ضرور اس سوال کا جواب دینا ہوتا ہے کہ اس کا آغاز کسی مخصوص مقام سے کیوں ہوا اور وہ کسی مخصوص مقام ہی پر کیوں ختم ہوا۔ افسانوی ادب میں اختتام کے مسئلے سے خاصی بحث کی گئی ہے۔ اگرچہ نتیجہ خیز خاتمہ، کوئی بڑا موڑ اور کمزور افسانوں میں براہِ راست اخلاقی پیغام اس مسئلہ کو

بظاہر حل کر دیتے ہیں کیوں کہ انھیں تخلیق میں پیش آنے والے واقعات سے ایک نقطۂ اختتام تک پہنچ جانے کا جواز مل جاتا ہے۔ بر خلاف اس کے نقطۂ آغاز کا مسئلہ، جس پر غور و خوض کم کیا گیا ہے، زیادہ مشکلات پیش کرتا ہے۔ مصنف کے پاس، اور یہی حال قاری کا ہے، اوّلین جملے سے پہلے کچھ بھی تو نہیں ہوتا، نہ کوئی کردار، نہ واقعہ، نہ سلسلۂ واقعات اور نہ اسے اعتبار بخشنے کا کوئی وسیلہ۔ اس کے پس منظر اور پیش منظر میں امکانات کی ایک بڑی دنیا ضرور ہوتی ہے، لیکن ان امکانات کو بروئے کار اس وقت لایا جا سکتا ہے جب پہلا جملہ اس ماضی سے جو کم سے کم افسانہ کے زمانے کی ابتدا کے قریب ہو، کوئی رشتہ قائم کرلے۔ اس نکتۂ نظر سے "ٹیبل لینڈ" کے ابتدائی جملہ کو اردو کے نہایت عمدہ افسانوں میں منفرد مقام حاصل ہے۔

"آپ ذرا آزاد خیال آدمی ہیں، اس لیے میں نے پوچھا" سیٹھ صاحب نے کہا۔

مختصر سا یہ جملہ دینا ناتھ کا کردار بھی واضح کر دیتا ہے اور سیٹھ صاحب کا بھی، ماضیٔ قریب سے رشتہ بھی قائم کر دیتا ہے اور آنے والے واقعات کے لیے بساط بھی بچھا دیتا ہے۔ اس قدر بلیغ ابتدائی جملہ افسانوں کو کم ہی نصیب ہوتا ہے۔

پہلی خواندگی میں، لاہور اور دہلی سے فسادات میں ہندوؤں کی تباہی کے بارے میں دینا ناتھ کے بڑے بھائی کے خطوط ملنے کے بعد، قاسم کے عقلیت پسندانہ دلائل کے باوصف، ٹیبل لینڈ کے حسن کا بیان اور دینا ناتھ کا اس سے لطف اندوز ہونا کچھ اٹ پٹا اور بے محل سا معلوم ہوتا ہے اور "سامنے حدِ

نظر تک ہموار زمین پھیلی ہوئی تھی جس پر گھاس سردی سے جھلس کر مٹیالی بن گئی تھی" کے جملہ سے "اس کا جی چاہ رہا تھا کہ اسی کنارے پر کھڑا، اَبد تک پنچ گنی کی اس جنت آفرین دلکشی کا نظارہ کرتا رہے" تک کی ساری عبارت بالکل ہی بے موقع معلوم ہوتی ہے۔ لیکن بعد کے دو پیراگراف پنچ گنی کے حسن کے اس بیان کی افادیت واضح کر دیتے ہیں۔ دینا ناتھ کے بھائی کے دونوں خطوط کے آخری جملوں "معلوم ہوتا ہے چند دن تک لاہور ہندوؤں سے بالکل خالی ہو جائے گا" اور "انسان کافی ڈھیٹ قسم کا جانور واقع ہوا ہے۔ تلخ سے تلخ اور تکلیف دہ صورت حال میں بھی وہ جینے کا موہ نہیں چھوڑتا۔ آج کل ہم اس ڈھیٹ پنے کا ثبوت دے رہے ہیں ورنہ کئی خود دار مر گئے" نے ذہنی تناؤ کی جو کیفیت پیدا کر دی تھی اسے ختم کرنا ضروری تھا ورنہ ممکن تھا افسانہ بالکل دوسرا رخ اختیار کر لیتا۔ کوئی دوسرا رخ اختیار کرنے پر بمشکل ہی کسی کو اعتراض ہو سکتا ہے، کہنا اصل میں یہ ہے کہ جو رخ بعد میں افسانے نے اختیار کیا ہے اس کے لیے ٹیبل لینڈ کے حسن کا بیان بہت ضروری تھا۔

افسانے کا حقیقت پر مبنی ہونا ضروری نہیں۔ ضروری بس یہ ہے کہ پڑھنے والا یہ نہ کہہ بیٹھے کہ یہ ممکن نہیں۔ یہ ایک مشکل مرحلہ ہوتا ہے، افسانہ نگار اور قاری دونوں کے لیے۔ افسانہ نگار کو واقعہ کی صحت پر اصرار ہوتا ہے اور قاری اسے ماننے کے لیے تیار نہیں ہوتا۔ سبب اس کا یہ ہوتا ہے کہ واقعہ کو جوں کا توں پیش کر دیا جاتا ہے، اس کے جواز یا دوسرے واقعات کی حمایت کے بغیر، جو اسے قابل یقین بناتے ہیں۔ "ٹیبل لینڈ" میں ہر واقعہ، ہر کردار، اس کا ایک ایک عمل، ہر موڑ اور حد یہ ہے کہ خطوط کے اقتباسات تک

ایک دوسرے کو سہارا دیتے اور انھیں آگے بڑھانے میں معاونت کرتے ہیں۔

"ٹیبل لینڈ" پر مزید کچھ کہنا قاری کو اس انبساط اور انکشاف سے جو اسے اس افسانے کے مطالعہ سے حاصل ہو گا محروم کر سکتا ہے۔

"ٹیبل لینڈ اور دوسرے افسانے" کے مرتب کے مطابق ممتاز شیریں نے اس افسانے کو ملک کی تقسیم کے جلو میں ہونے والی خونریزی پر اردو کا بہترین افسانہ قرار دیا تھا۔ یقیناً فسادات پر اس قدر غیر جذباتی، ٹھنڈے اور پر کار افسانے کم ہی لکھے گئے ہیں۔ اس موضوع پر لکھے جانے والے دس افسانوں کا انتخاب مقصود ہو تو بھی "ٹیبل لینڈ" ان میں ضرور شامل ہو گا۔

(۱۹۹۵ء) ■ ■